

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CINEMA**

PLYNIO THALISON ALVES NAVA

**ESTÉTICA E POLÍTICA DA ABJEÇÃO NO CINEMA
DE BRUCE LABRUCE**

SÃO CRISTÓVÃO
2018

PLYNIO THALISON ALVES NAVA

**ESTÉTICA E POLÍTICA DA ABJEÇÃO NO CINEMA
DE BRUCE LABRUCE**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação Interdisciplinar em
Cinema da Universidade Federal de
Sergipe, como requisito para
obtenção do título de mestre em
Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Claudiene Santos

SÃO CRISTÓVÃO
2018

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

N316e Nava, Plynio Thalison Alves
Estética e política da abjeção no cinema de Bruce LaBruce /
Plynio Thalison Alves Nava ; orientadora Claudiene Santos. – São
Cristóvão, 2018.
123 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas
Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2018.

1. Cinema – Crítica e interpretação. 2. Abjeção no cinema. 3.
LaBruce, Bruce. 4. Otto or up with dead people (Filme). 5. L. A.
zombie (Filme). I. Santos, Claudiene, orient. II. Título.

CDU 791(049.32)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CINEMA

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA DA QUALIFICAÇÃO DE MESTRADO
DE:

PLYNIO THALISON ALVES NAVA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM CINEMA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE
SERGIPE EM ____ DE _____ DE _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Claudiene Santos
(orientadora)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Henrique de Oliveira Lee
Universidade Federal do Mato
Grosso

“Há na abjeção uma dessas violências e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável.”

(Julia Kristeva)

Agradecimentos

Aos professores e funcionários do PPGCINE, sobretudo Claudiene, pela paciência e disponibilidade para encarar essa pesquisa e encorajar a sua finalização. Meu muito obrigado a Yanara, Luciana e Celiene pela trocas de ideias, sorrisos, paciência e solidariedade. A Buga, Jhon, Eder e Stephanie pela força oferecida. A Carol Ribeiro, por ter me ajudado no projeto desde o início com suas valiosíssimas sugestões.

A meus pais por terem acreditado em mim e, mesmo em tempos de crise e dúvida, terem se predisposto a financiar meu mestrado e minha estadia em Aracaju. Obrigado por tudo.

RESUMO

Este trabalho investiga a categoria da abjeção no audiovisual, problematizando a sua dimensão estética e política nas produções do realizador Bruce LaBruce. Para isso, partimos das reflexões acerca da abjeção, elaboradas pelos estudos filosóficos, da psicanálise e do gênero, visando estabelecer zonas de convergência/divergência que ofereçam subsídios para esse estudo, e, com o auxílio da teoria do cinema, discutir as articulações dessa categoria no campo da linguagem audiovisual. Por fim, analisamos as manifestações do abjeto, a partir dos filmes *Otto or Up with Dead People* (2008) e *L.A. Zombie* (2010), enfatizando os seus desdobramentos na representação de três aspectos das obras citadas: espaço, existências e práticas, tendo como procedimento metodológico a análise fílmica, baseada na Poética do Cinema, de Wilson Gomes (2014).

Palavras-chave: Abjeção, Cinema, Bruce LaBruce, *Otto or Up with Dead People*, *L.A. Zombie*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1 - Marcos teóricos da abjeção.....	13
1.1 Estética do Baixo.....	13
1.2 A ressonância materna do horror.....	22
1.3 Existências Subversivas.....	31
CAPÍTULO 2 - Breve história da sexualidade no cinema.....	39
2.1 Preliminares: Stag films, sexo e curiosidade.....	39
2.2 No escurinho do cinema: o nascimento dos filmes hardcore.....	44
2.3 Pornografia feminista e a rearticulação do prazer visual.....	56
Breve percurso metodológico.....	64
<i>Otto; or Up with Dead People</i>.....	66
<i>L.A. Zombie</i>.....	67
CAPÍTULO 3 – Práticas, espaços e personagens abjetos.....	69
3.1 Ethos da dissidência: (Im)pacto contrassexual e a abjeção da sexualidade	69
3.1.1 A sexualidade abjeta em <i>Otto</i>	75
3.1.2 A sexualidade abjeta em <i>L.A. Zombie</i>	78
3.2 Fronteiras, campos e zonas: contornos do espaço abjeto no cinema.....	80
3.2.1 Construção do espaço abjeto em <i>Otto</i>	86
3.2.2 Construção do espaço abjeto em <i>L.A. Zombie</i>	94

3.3 Monstruosidade, ambivalência e revelação: a construção do personagem abjeto.....	100
3.3.1 A personagem abjeta em Otto.....	108
3.3.2 A personagem abjeta em L.A. Zombie.....	111
Considerações Finais.....	114
Referências.....	116

Introdução

Este é um estudo sobre as manifestações da abjeção. Não necessariamente um meio de aprisionar essa categoria em discussões que os teóricos sobre ela fizeram, mas uma estratégia destinada a compreender como ela se articula no âmbito da linguagem audiovisual. Esta é, também, uma tentativa de abertura, uma possibilidade de expandir este conceito, de lhe permitir mover-se sem descaracterizar a própria natureza de sua constituição, marcada pela fluidez, pela ambivalência e pelo caráter inassimilável.

A abjeção atravessa as nossas vidas, deixando as suas marcas em nossas superfícies e zonas mais profundas. É um produto dos processos de exclusão, estando profundamente presente na forma como existências partilham suas precariedades. Mas é também uma força que movimenta as produções da arte, ressignifica valores e reposiciona objetos, nos termos de uma política de resistência e contestação. Desse modo, intentaremos analisar como as marcas do abjeto emergem na obra do realizador Bruce LaBruce.

Nascido no Canadá, o realizador Bruce LaBruce ingressa no cinema no fim da década de 80, com produções inspiradas por realizadores como Andy Warhol, Kenneth Anger e pela efervescência da cultura punk. LaBruce incorporou em suas narrativas reflexões sobre dissidências e prazeres alternativos, numa mescla de pornografia e arte, que desmantelaria a ordem do desejo sedimentada pela indústria do entretenimento adulto (TUIE, 2015). Com narrativas carregadas de niilismo, suas produções oferecem ao espectador um catálogo de representações das sexualidades protagonizadas por personagens párias sociais, como neonazistas gays, mendigos, *junkies*, terroristas, michês e outras identidades marginalizadas, materializadas por um elenco de corpos desejáveis, que performam números sexuais que confrontam as normativas da indústria pornográfica hegemônica e questionam qual a natureza da sexualidade, numa indústria do sexo que educa os prazeres do espectador, delimitando suas experiências, modos de fruição e práticas reiteradas por produtos audiovisuais que demarcam os limites do desejo, os contornos do gênero e as políticas do prazer.

Em sua trajetória cinematográfica, a primeira década dos anos 2000 é marcada por mais uma transgressão: abordar a morte como uma nova

pornografia. Desse modo, apropria-se da retomada da cultura zumbi, popularizada pelo cinema de horror do período, para refletir sobre a homossexualidade como alegoria monstruosa, ampliando a codificação do personagem morto-vivo e apresentando ao espectador uma nova política do prazer (BOND, 2010). Nesta nova política, o polimorfismo sexual se mescla a temas como necrofilia, canibalismo e práticas sexuais radicais, que dinamitam o trinômio pênis-ânus-vagina em combinações visualmente desagradáveis, como penetrações em feridas, corpos lacerados por acidentes e tragédias, em narrativas que misturam sangue, suor e sêmen, como numa paródia pornográfica do filme *gore*. Assim, Labruce atualiza o sistema de codificação do prazer pornográfico e expõe o olhar do espectador a regimes de desconstrução, que aproximam o corpo pornográfico, sexualmente desejável e vetor das expectativas de identificação do espectador, ao corpo abjeto, como um cadáver virado ao avesso, revelando a sua vulnerabilidade e ampliando as sensações de prazer e excitação pela programação audiovisual do nojo e da repulsa, que marcam o retorno de prazeres recalcados pelos imperativos de uma experiência sexual normativa (FREUD, 2016): da reaproximação entre as instâncias da realidade e prazer, no contexto de uma sociedade marcada pela difusão ininterrupta de imagens e da pedagogização da sexualidade por uma infinidade de tecnologias, das quais o cinema é sua protagonista.

Esse estudo deseja ampliar o debate acerca da abjeção, enfatizando a sua dimensão estética e política, a partir de seus desdobramentos na cultura audiovisual; quais as suas expressões mais radicais dentro de uma tradição pornográfica que intenta reler a história da sexualidade contada pelo cinema, abordando experiências de radicalização que conciliam a potência revolucionária das sexualidades dissidentes com os limites do corpo; as confusas fronteiras entre dor e prazer; os espaços onde corpos desejáveis se transmutam em dejetos visualmente repugnantes; onde indivíduos dão lugar a processos de dissolução de subjetividades; e onde as experiências de prazer visual se traduzem na releitura de práticas sexuais que ampliam as representações do desejo, cristalizadas pela narrativa pornográfica hegemônica, rumo a um desconhecido território de fruições.

A relevância desse estudo se dá em função do aprofundamento nas discussões sobre pornografia, tema que mesmo estando presente de forma

massiva no cotidiano das pessoas, e estando fortemente ligado à formação da educação e identidade sexuais, ainda é pouco estudado dentro da academia. Outro ponto que consideramos relevante nesse estudo é sua importância como subsídio para o debate estético-político sobre o feminismo e o *queer*, no cinema. Portanto, investigar o discurso pornográfico, suas propostas, suas intervenções na gramática do filme pornográfico comercial e, acima de tudo, no uso das transgressões a serviço de uma experimentação mais ousada do corpo, é fundamental para a reflexão sobre o campo da pornografia como uma categoria de pensamento, que pode ser um modo de visualizar a organização da sociedade, um instrumento de crítica e uma forma de conhecimento.

A metodologia escolhida para esse estudo será a análise fílmica, proposta que está fundamentada na poética do cinema, metodologia de Wilson Gomes (2014), inspirada nos tratados aristotélicos sobre ficção, que visa compreender o filme como um produto constituído por efeitos, estratégias e recursos. A partir da decomposição, o intuito é identificar o funcionamento de sua organização interna e compreender como tal articulação dos elementos da obra audiovisual interage, num processo de análise às avessas, que parte da experiência fílmica à obra, e do efeito à estratégia, a fim de demonstrar a forma como é organizada a sua programação. Interessa-nos, nesta pesquisa, analisar a transposição da categoria da abjeção no cinema de Labruce, analisando de que forma o efeito abjeto é incorporado às produções *Otto; or Up With Dead People* (2008) e *L.A. Zombie* (2010). Assim, delimitaremos nosso objeto de pesquisa à análise do espaço, das práticas sexuais e das representações iconográficas das duas produções, com base na análise de quatro *frames* de cada uma das categorias citadas, de modo a analisar como a abjeção é representada, sublinhando, neste processo, a análise dos materiais visuais, sonoros, cênicos e narrativos da obra, sem perder de vista sua articulação com as reflexões propiciadas pelos estudos *queer*, teoria dos gêneros cinematográficos e os estudos de estética e semiótica do cinema.

Tendo como ponto de partida e objetivo principal de trabalho a reflexão sobre a estética e a política da abjeção na obra do realizador Bruce Labruce, daremos início ao primeiro capítulo discutindo como a categoria da abjeção foi pensada nos territórios distintos da filosofia, da psicanálise e dos estudos de gênero. Iremos privilegiar as reflexões acerca deste conceito a partir da

perspectiva filosófica de George Bataille (2003), que introduz o conceito de baixo materialismo para discutir a reabilitação da potência do abjeto a partir de uma valorização das experiências consideradas inferiores pela tradição filosófica. Em seguida, exploraremos a reflexão acerca do corpo abjeto a partir da revisão crítica da teoria freudiana e lacaniana, acerca da formação do sujeito, proposta por Julia Kristeva (2004), para que possamos entender qual o lugar de relevância do abjeto na constituição das identidades. Por fim, por meio dos estudos da teoria *queer*, entenderemos como a categoria da abjeção é estruturada no pensamento teórico de Judith Butler, e como a autora compreenderá sua potência subversiva, a partir do dismantelamento das normas que caracterizam a própria natureza da abjeção.

No segundo capítulo, faremos uma contextualização da história da sexualidade nas imagens móveis, que irá de suas representações ancestrais até as incursões de realizadoras vinculadas a um projeto de revisão crítica, vinculado à perspectiva feminista. Nesse segundo capítulo, tentaremos discutir as transformações pelas quais as representações do prazer sofreram com o declínio do filme em celulóide, a ascensão do vídeo e a transposição de seu formato para a *internet*, os tipos de prazeres visuais que cada subgênero pornográfico implementou, o contexto histórico e cultural em que foram estruturados, seus espectadores, suas características formais e conceituais, e os interesses diluídos no universo de representações, veiculadas por cada subgênero.

O terceiro capítulo, por sua vez, será acompanhado por uma breve reflexão teórica acerca das representações do espaço, das práticas sexuais e das existências abjetas no cinema, que irá abordar, respectivamente, as relações entre espaço e gêneros cinematográficos, o diálogo entre a contrassexualidade e a pós-pornografia, bem como uma investigação sobre a monstrosidade no cinema, que servirão de roteiro para a aplicação da metodologia na análise das obras.

Capítulo 1 – Marcos teóricos da abjeção

Neste capítulo inicial, introduziremos as reflexões acerca da abjeção a partir de teóricos que representam seus marcos fundacionais. Inicialmente, abordaremos as discussões propostas pelo trabalho ensaístico de Georges Bataille, que serão antecedidas por uma breve reflexão sobre o belo na tradição filosófica. Em seguida, adentraremos no território da psicanálise, pontuando a revisão crítica proposta por Julia Kristeva acerca da constituição do eu a partir de sua reflexão sobre a abjeção como elemento fundamental no processo de formação da identidade. Por fim, encerremos o capítulo introduzindo a reflexão proveniente dos estudos de gênero, enfatizando de que modo a teoria *Queer*, de Judith Butler, discutirá a concepção de corpo abjeto, tendo como base sua teoria da performatividade.

1.1 Estética do Baixo

Seria controverso dar início à discussão acerca da abjeção sem os subsídios oferecidos pela filosofia, para compreender a sua formação no âmbito da cultura ocidental. Portanto, retornaremos a algumas considerações preliminares, a fim de construir as vias que, posteriormente, nos levarão a refletir sobre o abjeto. Uma vez esclarecido o caminho, estabeleçamos como marco inicial deste tópico as meditações sobre o belo, propiciadas, respectivamente, pelo pensamento clássico e moderno da filosofia.

Na antiguidade clássica, encontramos a reflexão sobre o belo fortemente conectada à moral. O belo se consolida no equilíbrio das almas que vivem em harmonia consigo mesmas. Presume uma existência calcada na moderação, à distância dos vícios. Esta noção apresenta-se no termo *kalokaghatia*, ideal pedagógico da Grécia, cuja fusão do belo ao bom determina a instrução para uma vida a serviço da realização de boas virtudes e conhecimento da verdade (JAEGER, 1994).

No centro da teoria estética de Platão, o belo é compreendido como um valor atribuído às coisas, cuja gênese remonta à ideia de uma beleza universal, localizada exclusivamente no mundo das ideias. Funcionando como uma

espécie de ardil, a beleza universal resplandece sobre as coisas do mundo terreno, a fim de lhes conceder qualidades enriquecedoras, que chamem, também, a atenção da alma.

Neste sentido, Platão argumenta que a beleza estética, relativa aos aspectos sensíveis e formais, seria melhor adequada e mais instrutiva se atrelada à beleza moral. Sua ideia de arte está imbuída de uma função claramente instrutiva na formação da sociedade grega: representar não somente belos corpos, mas belas ações, que estimulariam as boas qualidades da alma. Uma beleza que trouxesse prazer aos sentidos, mas também à inteligência.

A tese metafísica do belo proposta por Platão compreende o mundo sensível como um receptáculo dos arquétipos ou essências do mundo inteligível. Portanto, se a alma é uma instância afim a este mundo, o caminho ideal, segundo o filósofo, será retomar as origens essenciais da alma, libertando-se das paixões terrenas mediante um processo moral, impulsionado pelo amor e desencadeado pelo bem, a mais elevada das ideias.

Segundo Platão, a alma humana, eterna, sofre uma decadência ao se unir ao corpo material. Precisamente por ser eterna, já contemplou, no mundo das Essências puras, a Beleza Absoluta, de natureza divina; por isso, sente invencível saudade dela, vivendo, como vive, aqui, em desterro permanente. Por isso, segundo Platão, a alma sabe tudo e se nós não a acompanhamos nesse conhecimento é porque a nossa parte material e grosseira faz com que nós nos esqueçamos da maior parte daquilo que a alma sabe, por ter contemplado, já, a Verdade, a Beleza e o Bem absolutos (SUASSUNA, 2008, p. 44)

Se as concepções acerca do belo propostas pela estética platônica estiveram inteiramente ligadas a uma dimensão metafísica, para Aristóteles o pensamento sobre o belo caminha numa direção oposta. Abandonando o idealismo platônico, o filósofo inaugura uma reflexão realista do belo, ao transferir a beleza de seu lugar supremo para a dimensão concreta e terrena. Suas teorizações são inspiradas numa proposta naturalista e também materialista, que coloca em xeque o idealismo de seu predecessor em favor da revelação da própria essência das coisas.

Ao colocar em questão as suas reflexões acerca do belo, Aristóteles aponta para as coisas do mundo como proprietárias da beleza, superando a

marca platônica de que os objetos sensíveis seriam resplandecidos pela luz de uma beleza absoluta, proveniente do mundo das ideias. Para o filósofo, a essência da beleza está nas próprias coisas e não subordinadas à comunicação com o supremo, tampouco num empréstimo vindo de um mundo superior.

Inspirado pelo pensamento pitagórico, as investigações sobre o belo elaboradas por Aristóteles obedecem a critérios mais formais do que metafísicos. Segundo o filósofo, a identificação de um objeto como belo reside nos seguintes aspectos: ordem (inter-relação entre as coisas), harmonia (combinação de elementos ligados por uma relação de pertinência) e grandeza (extensão das coisas e de seu conjunto), que seriam suas características essenciais, sendo sucedidos por outros aspectos secundários, como medida e proporção.

Além disso, uma coisa bela – seja um animal, seja toda uma acção, sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno (pois a visão confunde-se quando dura um espaço imperceptível de tempo), nem demasiado grande (a vista não abrange tudo e, assim, escapa à observação de quem vê a unidade e a totalidade), como no caso de um animal que tivesse milhares de estádios de comprimento. (ARISTÓTELES, 2008 pp.51-52).

Tais explanações podem ser visíveis em sua *Poética*, ao abordar os estudos acerca da tragédia, cuja dimensão moral, presente na representação de uma ação completa e nobre do destino humano, produz no espectador um efeito catártico e, portanto, depurador de excessos, que estabelece aspectos como equilíbrio e harmonia, por meio do medo e da afeição do público pela virtude do herói trágico.

Neste sentido, é pontual sinalizar o caráter mimético da arte, proposto pelo filósofo, que afirma na tragédia a imitação de ações elevadas e nobres que são dignas de imitação na arte. Partindo deste pressuposto, para Aristóteles, o belo não se localizava precisamente na exterioridade das coisas, mas no modo de representá-las. Por este motivo, sua concepção acerca da beleza esteve tão ligada a aspectos como simetria, conformidade e determinação, que conferem ao belo uma qualidade intrínseca da obra de arte.

“Essa maneira aristotélica de conceber o belo carrega a clara marca helênica, caracterizada pela fuga do excesso e inclinação pela “medida”, chave do pensamento pitagórico, que atribuía a perfeição ao limite” (REALE, 1985, pp. 130-131).

Avançando séculos da tradição grega, é no pensamento alemão – precisamente nas investigações de Immanuel Kant – que outra perspectiva acerca do belo será teorizada. Tendo como propósito provar a impossibilidade de estudar as características do belo a partir das propriedades presentes nos objetos do mundo, Kant desloca a teorização da beleza dos objetos para o sujeito, promovendo um recuo na solução dos problemas estéticos (beleza e arte) para entender o belo como uma construção que se realiza no espírito do contemplador, por intermédio da harmonização de faculdades comuns a todos os homens, tais como imaginação e entendimento.

O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo que se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada ao objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação. (KANT, 2005 p.48)

Segundo Kant, outra mirada na reflexão sobre o belo se dá em função da diferença entre os juízos estéticos e juízos de conhecimento. Enquanto o primeiro não emite um conceito – porque está assentado na instância do gosto –, por surgir como consequência de uma relação pessoal do contemplador diante do objeto, o segundo, por sua vez, possui validade universal e indiscutível, porque parte das propriedades objetivas do objeto contemplado.

Até este momento, está claro que no pensamento kantiano sua crítica tem como meta investigar o ato de consciência que julga a beleza. Entretanto, é também necessário sinalizar que, neste percurso filosófico, a reflexão acerca da belo esteve estreitamente condicionada pelos pressupostos de uma moralidade. Aspectos como pureza, harmonia, equilíbrio e perfeição figuram nas reflexões da filosofia clássica como categorias superiores, sinalizando uma atenção privilegiada a sentimentos e prazeres considerados mais nobres.

No ensaio *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, Kant aproxima a beleza da moral, designando-a como um sentimento exclusivamente presente em pessoas de alma sensível, “aptas a movimentos virtuosos”, e dotadas de “talentos e qualidades intelectuais”. Esta inclinação do belo como categoria nobre e sentimento superior, entretanto, não abre mão de certas distorções feitas por Kant, ao acentuar que “na natureza humana, jamais se encontram qualidades louváveis sem que existam, ao mesmo tempo, suas formas degeneradas, que, em uma gradação infinita, acabam revelando a imperfeição” (KANT, 2004, p. 11).

É seguindo esta direção que será construído um roteiro específico que nos conduzirá a uma abordagem alternativa sobre o belo.

A supremacia do prazer estético encontrou sua fronteira na repugnância, entendida como a fronteira da estética. Este caráter desagradável do conceito, entretanto, é indispensável para a sua definição. Em seu estudo acerca do nojo, Menninghaus (2003) irá chamar atenção para um aspecto, até então, negligenciado nos estudos da filosofia da arte: o deslocamento do sentimento de repugnância para o centro da reflexão acerca do belo.

Tal investigação permite entender que o conceito de beleza é notadamente flexível e marcado por instabilidades. Para o autor, tal efeito transformador encontra-se diretamente ligado ao caráter superlativo da beleza, no qual o excesso exerce uma metamorfose do prazer estético em nojo.

Estas sensações misturadas, que transformam objetos e sensações desagradáveis em fontes do prazer estético, são superiores ao "prazer mais puro", pois fornecem à nossa sensibilidade uma solicitação esclarecedora de nossa sensibilidade a um grau elevado por meios de uma mudança de posição - ao construir um trajeto com uma considerável amplitude de tensão. Esse teorema pode ser reformulado inversamente para que o papel do nojo se torne aparente: a acumulação de prazer não adulterado passa, através de sua própria dinâmica, para aquele tipo de repugnância quantitativa, ligada ao sentimento de satisfação. (MENNINGHAUS, 2003, p.26)

Menninghaus (2003) aponta a estética do século XVIII como produtora de antídotos para o nojo, reforçando estratégias de contenção da saciedade, controle dos transbordamentos e moderação dos excessos como elementos

constitutivos da experiência estética, cujo efeito colateral se confirma na transformação do prazer estético e da beleza em repugnância.

Doravante, até mesmo a arte é destinada a oferecer apenas aqueles prazeres capazes de ainda mais elevação e / ou um processo aberto de reflexiva consumação. Em contraste, trazer o belo para a fronteira da "excessiva doçura "e" prazer mais puro "significaria vê-lo se transformar em nojo. (MENNINGHAUS, 2003, p. 29)

A partir deste caminho realizado pela filosofia é que investigaremos as relações entre o conceito de abjeção e o pensamento de Georges Bataille. Suas reflexões estarão inteiramente vinculadas a uma crítica filosófica que tem como temas a discussão acerca da dialética, a crítica ao idealismo e a recondução dos pressupostos de base materialista a partir da criação do conceito de baixo materialismo, fundamental para compreensão de sua trajetória de pensamento.

Entenderemos o baixo materialismo como conceito que visa superar as determinações do materialismo tradicional, em favor da reconstituição da matéria como instância autônoma, elemento do mundo destituído de idealismos e ontologias, que foge a sistemas de absorção da filosofia e das formas definidas da ciência para desencadear um retorno ao objeto em si, fugindo, por conseguinte, a qualquer tentativa de adesão, apropriação e utilidade operados por sistemas de interpretação.

A maioria dos materialistas, mesmo que queiram eliminar qualquer entidade espiritual, tem chegado a descrever uma ordem de coisas que as relações hierárquicas caracterizam como especificamente idealista. Eles têm situado a matéria morta no ápice de uma hierarquia convencional de eventos de vários tipos, sem perceber que assim se renderiam à obsessão de uma forma ideal de matéria, uma forma que se aproximaria mais do que nenhuma outra do que a matéria deveria ser. (BATAILLE, 2003, p.29)

Se, por um lado, as reflexões inspiradas pelo idealismo tiveram como objetivo alcançar uma verdade num território superior ao da matéria, o pensamento de Bataille surge como uma inflexão, reivindicando o lugar do baixo como local para sua investigação, conferindo a estes espaços considerados inferiores ou subterrâneos da esfera material a rubrica de relevância anteriormente negligenciada pela tradição filosófica.

Deste modo, a valorização da “inferioridade”, que outrora esteve eclipsada neste movimento em sentido crescente, ressurgiu no pensamento de Bataille como elemento que constitui, em conjunto com a “superioridade”, uma dinâmica firmada de modo interativo e intercambiante, que retira sua força deste fluido contraste.

Para que possamos ilustrar este raciocínio, recorreremos ao ensaio *O Dedo Gordo* (2003). Nele, Bataille restitui a dignidade do membro mais inferior do corpo humano, imprimindo-lhe a função fundamental de “dar uma base firme à ascensão de que o homem é tão orgulhoso” (BATAILLE, 2003 p. 44). Este mesmo membro, em cujo dedo gordo está anexado, reaparece em suas divagações trazendo consigo a etiqueta da inferioridade, uma vez que está localizado na extremidade oposta à cabeça, elevada ao firmamento celeste e inteiramente antípoda aos “suplícios grotescos que tornam disforme e raquítico” (BATAILLE, 2003 p.45) o pé humano, assolado pelos calos e joanetes.

Fundamentado em posição subalterna, o dedo gordo é atravessado pela vergonha, ao ser oculto pelos sapatos, atrofiado pelas culturas orientais e refém das interdições impostas por uma moral que alçou sua exposição ao patamar da imoralidade e indecência, sujeito à “imundície representada pela baixeza do pé” (BATAILLE, 2003, p. 48).

No ensaio *A linguagem das flores*, por sua vez, Bataille (2003) analisa a construção do ideal de beleza, apontando que sua representação superficial opera como um signo arbitrado em torno do amor e da vida. No entanto, o ordenamento da beleza em torno das cores, pétalas e do perfume da flor tão logo se desfaz, quando desarticulados pela aparição terrível da sombra ocultada pela sua superfície.

Extraída da pestilência do esterco, embora houvesse parecido escapar dali em um impulso de pureza angelical e lírica, a flor parece bruscamente retornar ao seu lixo primitivo: o mais ideal é rapidamente reduzido a um farrapo de imundície aérea. Porque as flores não envelhecem como as folhas, que não perdem nada de sua beleza, mesmo depois de mortas: elas murcham como velhas empertigadas e muito maquiadas e arrebatam ridiculamente sobre os talos que pareciam levá-las às nuvens. (BATAILLE, 2003, p.25)

Como podemos ver nos ensaios citados, Bataille ilustra seu baixo materialismo no contexto de uma ruptura abrupta com a tradição idealista empenhada em associar o belo a sentimentos elevados e nobres, radicalizando

a experiência sensível rumo a territórios assolados pela repugnância, em busca de uma realidade que restitua a materialidade dos objetos por meio de uma radicalidade que procura nos territórios baixos aquilo que o autor definiria como a obscura inteligência das coisas.

É interessante pontuar que elementos como choque, estranhamento e frustração figuram reiteradamente nas reflexões materialistas de Bataille. Tais aspectos articulam-se a estratégias desconstrucionistas (deslocadoras) empregadas pelo autor, que faz uso de imagens-síntese – os olhos, os dedos, as flores, a boca ou mesmo o sol – para reiterar seu baixo materialismo. Impregnadas de uma impureza, tais imagens agenciam um processo singular de contaminação que corrompe o esboço de formas puras da beleza, numa fruição evidentemente intensa e intencional.

Na contramão da tradição kantiana da fruição desinteressada do belo, Bataille se interessava por elas enquanto modos de conhecimento do real e, mais do que isso, por seu poder de induzir a experiências do real, forçar suas fronteiras e encenar seu impensável. (MORAES, 2005, p.108)

É dentro deste contexto que podemos visualizar a transformação (deslocamento) das formas proporcionais, puras, harmônicas e ideais do belo no baixo materialismo, que constitui a noção de abjeção na obra de Bataille.

Para tornar a investigação mais clara, traremos outro conceito fundamental para o entendimento da abjeção proposto pelo autor: a heterologia, que pode ser entendida como uma oposição à representação homogênea do mundo, que nega a objetividade abstrata das ciências, da filosofia e do senso comum, em favor da busca de uma subjetividade que dê concretude e materialidade aos elementos do mundo.

A definição de heterologia aparece melhor delineada em *O Valor de Uso de D.A.F de Sade*, ensaio dedicado à análise da obra de Marquês de Sade. No texto, Bataille (1985) apresenta os conceitos de apropriação e excreção para refletir a ideia de utilidade, que atravessa toda a reflexão em torno da filosofia, das ciências e do senso comum.

Se o entendimento da ideia de apropriação caminha em direção ao estabelecimento de uma identidade homogênea, que é moldada com vistas a um interesse produtivo, à excreção caberá ir de encontro a tal pressuposto, a

fim de reabilitar a relevância dos elementos sem utilidade social, que foram descartados durante este processo.

A atividade sexual - perversa ou não; o comportamento de um sexo antes do outro; defecação; micção; morte e culto a cadáveres (sobretudo na medida em que envolve a decomposição fedorenta dos corpos); os diferentes tabus; ritual canibal; o sacrifício de animais aos deuses; omofagia; o riso da exclusão; soluços (que em geral tem como objeto a morte); êxtase religioso; A idêntica atitude em relação à merda, deuses e cadáveres; (...) juntos representam um caráter comum em que o objeto da atividade (excremento, partes vergonhosas, cadáveres, etc.) é encontrado e a cada vez tratado como um corpo estranho (daz ganz Anderes); em outras palavras, ele também pode ser expulso após uma ruptura brutal como reabsorvido através do desejo de colocar o corpo e a mente inteiramente num estado mais ou menos violento de expulsão (ou projeção). (BATAILLE, 1985, p.94)

Uma vez que as formas são fixadas, para obedecer aos critérios de utilidade para as quais foram produzidas, os corpos estranhos que não se encontram adaptados aos critérios de utilidade social passam a figurar como matérias abjetas, cuja existência insiste em reafirmar sua dimensão inútil.

Neste contexto, é necessário apontar como a categoria do informe se insere nesta reflexão acerca da heterologia. O informe representaria um conceito em eterno devir, uma categoria cujo movimento de formação não tem como pretexto um lugar de chegada, mas um movimento que insiste em perturbar uma ordem e cuja abertura se dá no âmbito da insubordinação.

Presente no meio termo entre forma e informe – a formação, categoria que é a expressão material de um conflito destinado a reconfigurar a ordem da homogeneidade em favor da insistência nas matérias fragmentárias, nos detritos e nos dejetos. “Assim, o informe não é somente um adjetivo com determinado sentido, mas também um termo que serve para desqualificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma” (BATAILLE, 2003 p.55).

Seguindo esse roteiro analítico, fica claro perceber como o percurso estabelecido por Bataille estrutura a abjeção como processo de exclusão social, que se dá por meio de protocolos de interdição que inibem proximidades, não precisamente por meio do uso da força física, mas através de formas específicas de repulsão.

Mas as forças imperativas não exercem sobre os oprimidos sua ação coercitiva diretamente: elas se contentam em as excluir

sobre a forma da proibição de contato. O esplendor da soberania é a consequência do movimento de aversão que a eleva acima da massa humana impura. (BATAILLE, 1970, pp. 217-218)

Ao denotar o caráter anti-social da noção de heterologia, Bataille não somente polariza espaços, mas intensifica sua visão dos excluídos no contexto de um processo revolucionário, uma vez que tais existências não se concentram em reforçar os preceitos de uma ordem estabelecida. Embora dispostos em territórios delegados à exclusão, as formas miseráveis, que representam a massa informe, representam a própria materialização de uma ameaça à ordem, tendo em vista que o território da subversão não se fundamenta no lócus da ordem, mas no domínio onde reside a população excluída. “O elemento de base da subversão, a população infeliz, explorada pela produção e descartada da vida por uma proibição do contato é representada de fora com desgosto como escória do povo, corrupta e vil.” (BATAILLE, 1970, p. 218).

Ao arquitetar a concepção de abjeção que norteia toda a sua trajetória intelectual, Bataille rearticula também todo o roteiro da filosofia ocidental rumo à reflexão acerca da experiência do nojo, do descarte e dos resíduos como categorias que permitem acessar outros espaços e prazeres menores, que foram negligenciados após séculos de tradição de pensamento. Sua teorização ainda ecoa fortemente nas produções intelectuais e sinaliza relevância, não somente na condução dos debates em torno de populações e grupos historicamente marginalizados, mas para a própria reflexão sobre as artes ao longo do século XX.

1.2 A ressonância materna do horror

No início da década de 1980, uma popularização dos estudos acerca da abjeção culminou no desenvolvimento de trabalhos mais sistematizados acerca deste conceito, influenciando vários campos do saber e estruturando o que

alguns pesquisadores denominariam posteriormente como *abject criticism*², movimento que retoma as reflexões acerca da abjeção a partir de abordagens que, influenciados pelas teorias feministas, desenvolveram estudos sobre o tema, tomando como principal referencial a discussão sobre a construção cultural do corpo da mulher a partir de uma perspectiva afirmativa, acerca da abjeção.

Grande parte do entusiasmo de tais pesquisadores foi impulsionada pela versão inglesa de *Pouvoirs de l'horreur*, livro de Julia Kristeva, publicado em 1982, que retomou as preocupações em torno da discussão sobre a categoria da abjeção, influenciando não somente a pesquisa acadêmica, mas a produção e prática culturais nas décadas posteriores.

Conhecido pela complexidade e pluralidade de referências, o ensaio de Kristeva possui uma leitura truncada e repleta de diálogos com campos variados do saber, como a teologia, estudos literários, semiótica e psicanálise. Embora traga consigo esse agravante, *Pouvoirs de l'horreur*, segundo Menninghaus, funcionou como um “catalisador, fornecendo meios evocativos e altamente ressonantes para abordar uma variedade de problemas heterogêneos” (2003, p. 365).

Dentre os principais problemas levantados por Kristeva, está uma revisão da psicanálise. Desafiando a hegemonia da teoria lacaniana consolidada no pós-guerra, o trabalho de Kristeva não se restringe ao teórico francês, estendendo-se, também às considerações de Freud. Para uma melhor visualização desta rearticulação promovida por Kristeva, tomemos como referência inicial a teorização realizada pelo autor austríaco sobre a formação do eu.

Para Freud, o eu pode ser entendido como uma síntese do aparelho psíquico, instância que faz a mediação entre o Isso³, o Supereu⁴ e as

² Ver Covino, D. C. (2000) 'Abject Criticism', *Genders* 1998-2013 [online]. URL: <http://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/07/20/abject-criticism> (acessado em 12 de outubro de 2017).

³ Categoria formulada por Freud para designar o inconsciente.

demandas do mundo externo ao sujeito. Enquanto organização, o eu possui uma dimensão firmada na materialidade, ou seja, é a projeção psíquica da superfície do corpo.

Em sua *Introdução ao Narcisismo*, texto publicada no ano de 1919, o autor destaca que o eu não se apresenta como uma unidade inata, mas como consequência de um processo gradual de desenvolvimento. Sua constituição está diretamente ligada ao estágio correspondente ao narcisismo primário, no qual o auto-erotismo mantém suas funções distribuídas de modo aleatório, porém, conectadas com o objetivo de excitar uma zona erógena.

Durante os períodos iniciais da vida infantil, o prazer de se conectar com o próprio corpo ou outros materiais – por meio do corpo – indica o apego da criança a objetos de prazer que se traduzem como fantasias de um eu ideal. Tais estágios, que correspondem às fases oral, anal e fálica⁵ expressam as manifestações de um narcisismo primário, onde o corpo infantil emerge como um vetor de prazer, expressando seu narcisismo nas pulsões iniciais, como o amor da criança por si próprio, enquanto objeto sexual (NASIO, 1999).

Transformado pelo mundo externo, o eu emerge como dispositivo da realidade, destinado a canalizar a energia para o seu reconhecimento, tentando lidar com as castrações a que foi submetido e construindo uma identidade com os detritos que atravessaram seu campo pulsional.

A presença da alteridade na existência do eu se dá por meio da via identitária, sendo o eu uma parte do id ⁶ que foi modificada por não conseguir satisfazer-se ante a impossibilidade de se apropriar integralmente do objeto de prazer. Como exemplo deste processo, está a relação dos pais, que projetam no filho aquilo que gostariam de ser, afastando a criança do narcisismo primário e confrontando-a com a imagem do outro que ela deve ser.

⁴ Designa a autoridade parental que se aparece no curso da evolução infantil alternando ações punitivas com provas de amor. Representa um paradigma a que o indivíduo é submetido no curso da vida social, figurando também como a dimensão moral da psique.

⁵ Correspondem às fases do desenvolvimento psicosssexual infantil.

⁶ Como também é conhecido o Isso.

O desenvolvimento do eu consiste num distanciamento do narcisismo primário (...) Tal distanciamento ocorre através do deslocamento da libido para um ideal do Eu imposto de fora, e a satisfação, através do cumprimento desse ideal. (FREUD, 2010, p. 33)

Assim como na literatura freudiana, que se ocupa da formação do eu, o corpo lacaniano não se restringe a um dado biológico, emergindo como uma entidade virtual. No texto *O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu*, Lacan (1996) investiga a experiência do espelho, tentando pensá-la não somente como uma fase do desenvolvimento infantil, mas de toda a vida do sujeito. O corpo lacaniano pode ser estudado por 3 perspectivas complementares.

Lacan situa o corpo no Imaginário; no entanto, às vezes, usa essa mesma referência para outra coisa. Há alguns localizados na ordem do Simbólico, como vozes, frases, e tudo o que se relaciona com a linguagem. Há outros que põem em evidência o Real, como o caráter de certeza na impossibilidade das alucinações. (MILLER, 1997 pp. 262-263)

Ateremo-nos, aqui, à sua perspectiva imaginária, a fim de ressaltar sua relevância nas formações do corpo próprio e do eu, enfatizando principalmente aspectos como a inscrição do imaginário no esquema conceitual, proposto por Lacan, por meio do estágio do espelho.

Seguindo a interpretação teórica de matriz freudiana, Lacan também assinala que o eu é constituído pela alteridade. Entretanto, seu esquema teórico-investigativo apresenta uma distinção daquela apresentada pelo pensador austríaco, ao integrar em seus estudos o esquema conceitual do espelho e, por conseguinte, do imaginário, para problematizar a gênese do eu.

A partir de um caminho distinto do roteiro de Freud, Jacques Lacan inspira-se nos estudos da linguagem para reconhecimento do corpo como instância marcada pela palavra, acompanhando as formulações acerca do sujeito, da linguagem e do Outro⁷, como argumento para a mais importante temática de sua teoria: a formação do sujeito.

⁷ Termo usado por Jacques Lacan para conceituar a dimensão simbólica que delimita o sujeito. Pode ser representado pela lei, linguagem, inconsciente ou Deus.

Para retomar a discussão acerca da gênese do eu, Lacan recorre aos conceitos de ego, identificação e narcisismo teorizados por Freud para investigar a relação entre eu e corpo na constituição do sujeito. Lacan introduz o espelho em sua teoria para orientar não somente a importância do objeto para aquisição da ideia de corpo próprio, mas também para explicar como seu reflexo irá expressar a ideia de semelhante, na operação dialética construída entre criança e a representação de sua imagem.

A função do estágio do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função da *imago*, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do *Innerwelt* [mundo interior] com o *Umwelt* [mundo circundante]. (LACAN, 1996, p. 100)

Neste contexto, surge a tese da gênese do sujeito a partir da alteridade, na qual o eu, a partir do Outro, é levado a conhecer o mundo. Uma vez estabelecido o modelo de imaginário representado pelo estágio do espelho, Lacan ressaltaria o modo como o corpo próprio, a partir do outro, tem um papel fundamental na constituição do eu.

Assim, é por meio da imagem corporal que a criança reconhece sua totalidade, ao se ver no espelho e enxergar um corpo integral, que reúne a identificação do sujeito com a sua imagem. Esta experiência lhe permite ultrapassar o momento pré-especular, caracterizado pela visualização de uma imagem fragmentada, para constituir o rascunho inicial do eu.

Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal, que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innerwelt* para o *Umwelt* gera a quadratura inesgotável das enumerações do eu. (LACAN, 1996, p. 100)

A partir dessas considerações preliminares, retomaremos nas linhas seguintes a discussão proposta por Kristeva. Como já anunciado, a reflexão sobre a abjeção disseminada fortemente em meados dos anos 90 se projeta da esfera acadêmica lançando-se como tema de exposições e preocupações de

alguns pesquisadores, em função do entusiasmo causado pela tradução inglesa de *Pouvoirs de l'horreur*.

Mesmo não sendo um tema que se possa definir como inédito, em função das primeiras investigações realizadas por George Bataille ao longo de sua trajetória ensaística, o tema do abjeto reaparece na obra de Julia Kristeva de forma distinta daquela perspectiva apontada por Bataille. Enquanto o autor francês discute a abjeção como uma potência transgressora que controla e ameaça o poder dominante (BATAILLE, 1970), Kristeva (2004) o pensa como uma categoria ligada à formação do sujeito, sinalizando uma preocupação mais voltada à dimensão individual.

Para entendermos mais claramente a abordagem de Kristeva (2004) acerca da abjeção, é necessário pontuar alguns aspectos de seu *cópus* teórico.

Primeiramente, o roteiro teórico kristevano segue a mesma linha do trajeto apontado por psicanalistas como Freud e Lacan. Para a autora, a concepção de sujeito não se constrói de forma homogênea, configurando uma instância dividida em categorias distintas, porém complementares, como eu, supereu e id, fato que corrobora a compreensão do sujeito como alguém que não tem pleno domínio sobre seus atos. Partindo deste dado inicial, podemos, então, chegar a outro ponto importante acerca do pensamento kristevano: a constituição do sujeito está ligada fundamentalmente a um processo repressivo que separa a categoria eu do outro.

Uma vez munidos de tais esclarecimentos, partamos para as considerações acerca do abjeto, fornecidas pela autora. Segundo Kristeva, a abjeção é uma categoria comum a todos os sujeitos dotados de consciência, uma vez que é por intermédio dela que a arquitetura simbólica e social do homem é alicerçada. Na obra da autora, o conceito de abjeção aparece como eixo central da discussão proposta por seu clássico ensaio. Nele, tal fenômeno é a condição *sine qua non* para a formação do sujeito.

Esse processo constitutivo pode ser melhor entendido como uma força de exclusão que possibilita a uma existência penetrar na linguagem e produzir o divórcio entre aquilo que pode ser reconhecido como eu e aquilo a quem tal

reconhecimento não é autorizado. Embora, ao longo de todo o seu texto, a abjeção figure em variados exemplos, é na separação do corpo infantil do corpo materno que reside o seu vetor primário.

Enquanto as considerações propostas por Freud e Lacan pensam a constituição do eu como um processo permeado por uma lógica atravessada por começo, meio e fim, o abjeto kristevano aponta para uma perspectiva mais radical que a dos autores citados. Diferente da subjetivação edipiana discutida por Freud ou da fase do espelho aprimorada por Lacan, que se inserem como processos situados num lugar demarcado do espaço/tempo de um sujeito em vias de formação, a abjeção é um processo atravessado por continuidades e retornos, que se dão ao longo de toda a existência do sujeito, deixando não somente marcas, mas repetições durante este processo.

Sendo o abjeto uma categoria que não se confunde com o eu, ou mesmo um fenômeno que persegue o ser humano por toda a vida, os rituais insistentes de purificação do sujeito emergem como marcas que ameaçam sua existência. Entretanto, para a autora, o perigo materializado pelo abjeto não se restringe a uma ameaça proveniente de algo exterior ao corpo. Tais encontros transcendem zonas adjacentes ao indivíduo para culminar na abjeção de si, que se traduz no “reconhecimento da falta fundadora de todo o ser” (KRISTEVA, 2004, p. 12).

Nesse sentido, é de fundamental importância retornar às suas reflexões acerca do divórcio entre o corpo materno e o da criança como condição para o desenvolvimento do sujeito, para entender que tal falta fundadora é sumariamente responsável pelo insistente processo de repulsão representado pela purificação de um corpo que vive sob constante ameaça, e cuja fundação está ligada a um “não reconhecimento do próximo” (KRISTEVA, 2004 p.13).

Tais encontros poderiam ser representados em diversas situações: a enfermidade, as feridas, os fluidos corpóreos como suor, saliva e sangue, os resíduos fecais, dentre outras matérias dejetas, que a todo instante intimidam a estabilidade do eu, gerando transtornos e questionando a presumível posição das fronteiras que o separam da zona de indiscernibilidade representada pela abjeção, pois “antes que as coisas sejam – portanto, antes que sejam

significáveis –, ele as expulsa, dominado pela pulsão, construindo seu próprio território, cercado pelo abjeto” (KRISTEVA, 2004, p. 13).

Para Kristeva, o matricídio é o marco zero de todas essas ressonâncias que atravessarão a vida dos sujeitos, um evento inicial que sinaliza a constituição de um corpo autônomo e de uma identidade própria, a primeira tentativa efetuada pela criança de se purgar de um corpo apavorador, para que possa se tornar um sujeito independente.

Para autoras como Imogen Tyler (2009), a preocupação de Kristeva em apresentar o corpo materno como marco inicial da formação do eu possui uma justificativa, uma vez que no contexto do pós-guerra a psicanálise voltou sua atenção de forma influente para teoria lacaniana.

De fato, o extenso trabalho de Kristeva na semiótica e no desenvolvimento psicosssexual pré-simbólico se estabelece para “corrigir” as considerações lacanianas, forçando a atenção para o papel materno no desenvolvimento da subjetividade. A apresentação do abjeto kristevano pode ser lida como uma tentativa de problematizar a famosa teoria do espelho de Lacan – uma consideração surpreendentemente “mãe livre” do nascimento do sujeito no domínio simbólico. Para Kristeva, a abjeção materna é a pré-condição do narcisismo do estágio do espelho. (TYLER, 2009, p. 80)

Seguindo as considerações traçadas por Tyler (2009) acerca da relação entre maternidade e abjeção, o corpo materno, teorizado ao longo do ensaio de Kristeva, encontra seu lugar como ponto de torção na teoria da formação do sujeito, uma vez que para a autora o papel desempenhado pela mãe, na formação da subjetividade, é pouco explorado por Freud e Lacan.

Tal fato poderia justificar a forma contundente com a qual a teoria feminista apropriou-se da leitura do abjeto proposta por Kristeva, a ponto de constituir um *cópus* diverso de discussões que dialogam a perspectiva da abjeção da autora com a teoria feminista.

Entretanto, o entusiasmo de pesquisadores carece de apontamentos básicos, pois algumas direções teóricas, ainda que apresentem reflexões pertinentes, caminham na contramão do que propunha a discussão apresentada por Kristeva. Os fundamentos em que estaria sustentado aquilo a que a autora chama de “vida teórica do abjeto”, ao invés de desafiar a trajetória

de opressões testemunhada pelo corpo materno, poderiam, na verdade, reproduzi-las.

Parte destas considerações tem origem nas escritas de teóricas anglo-americanas e australianas, cuja abordagem acerca do corpo materno caminha paralela à teoria do abjeto de Julia Kristeva, de quem a trajetória intelectual foi equivocadamente interpretada, não apenas no contexto de uma produção intelectual francesa, mas também de uma suposta inspiração feminista, duas hipóteses rechaçadas.

A teoria da abjeção de Kristeva teve importante influência sobre a teoria feminista. Entretanto, é importante salientar que enquanto Kristeva é apresentada na escrita teórica anglo-feminista como uma “feminista francesa”, ela não possui nem origens francesas, nem é feminista. Não somente Kristeva nunca se identificou como feminista, como nunca alinhou seu trabalho com qualquer projeto teórico-filosófico feminista mais amplo. Ao contrário, ela tem repetidamente se distanciado do feminismo. (TYLER, 2009, pp. 81-82)

Ao trazer o abjeto para o centro de sua discussão, Imogen Tyler chama atenção para o fenômeno em torno da abjeção, gerado em função da releitura do abjeto Kristevano.

Interessada em corrigir algumas leituras equivocadas acerca do abjeto por um grupo de acadêmicos/as estudiosos/as do feminismo francês, Delphy (1995) indaga qual a potência da discussão que foi trazida por Kristeva para a teoria feminista, permanecendo, sobretudo, restrito à discussão sobre as formações do sujeito.

A pergunta não é “Amigo ou inimigo?”, mas sim: “O que elas trazem para a discussão?”. Este é o caso de Kristeva na França, que não aborda questões levantadas pelo feminismo, porque ela não sabe quais são elas. Sua única informação sobre o feminismo são as caricaturas veiculadas pela mídia. (DELPHY, 1995, p. 220)

Embora dê pistas de uma relação da abjeção como processo que se dá no campo social, é na zona da constituição dos sujeitos que Kristeva prioriza sua reflexão, deixando pouco ou quase nenhum pressuposto para uma análise da abjeção como produtora de existências socialmente excluídas.

1.3 Existências Subversivas

Judith Butler desponta no cenário acadêmico em meados da década de 1990. Seu reconhecimento teve como ápice a publicação do clássico *Gender Trouble*, nos Estados Unidos, no mesmo ano. Tido até hoje como uma das principais referências nas pesquisas sobre gênero – mas também relevante para discussão em campos distintos de saber – o trabalho de Judith Butler associa-se a uma tradição de estudos que convencionou-se como *queer theory*.

Desenvolvida prioritariamente nos Estados Unidos, a teoria *queer* forma um conjunto diverso de estudos capitaneados por ativistas e pesquisadores que nasce do interesse em ressemantizar o termo *queer*, utilizado como insulto, e desconstruir seu aspecto depreciativo em favor de busca de um significado que buscasse mostrar existências que estivessem em desacordo com normas sociais vigentes.

Seu marco inicial está intimamente ligado aos anseios de novos movimentos ligados ao direitos civis, ao feminismo de segunda onda e ao movimento homossexual, que apareceram no auge da contracultura.

Uma vez posicionados de modo a demonstrar que as desigualdades não se expressavam somente numa dimensão econômica, esses movimentos se voltaram contra a ordem sexual consuetudinária, atualizando as agendas e políticas, e trazendo à tona uma reflexão acerca do corpo e da sexualidade como instâncias através das quais as relações de poder eram construídas.

A luta feminista pela contracepção sob o controle das próprias mulheres, dos negros contra os saberes e práticas racializadores e dos homossexuais contra o aparato médico-legal que os classificava como perigo social e psiquiátrico tinham em comum demandas que colocavam em xeque padrões morais. Assim, em termos políticos, o queer começa a surgir nesse espírito iconoclasta de alguns membros dos movimentos sociais expresso na luta por desvincular a sexualidade da reprodução, ressaltando a importância do prazer e a ampliação das possibilidades relacionais. (MISKOLCI, 2012, p. 22)

Embora, já em meados da década de 1960, movimentos minoritários dessem sinais de insatisfação com as formas pelas quais as demandas políticas estavam sendo organizadas, a teoria *queer* teve como ápice a década de 80, estando ligada principalmente ao recrudescimento da epidemia de AIDS vivida pelos Estados Unidos durante a gestão presidencial de Ronald Reagan.

Este episódio mostrou, não somente a indiferença do governo em implementar medidas que visassem atender pessoas infectadas pelo vírus, mas também contribuiu para construção de estigmas em torno de grupos politicamente dissidentes, produzindo, com isso, a leitura da AIDS como fato biológico, e também como construção de uma epidemia fundamentada num discurso alimentado pelo pânico e repulsa a minorias sexuais.

Tal fenômeno propiciou refletir a AIDS como um duplo catalizador, que incorporou a ascensão de discursos conservadores e uma resposta radical das vanguardas políticas, reacendida com a ascensão de movimentos como *ACT UP* e *Queer Nation*, da qual os estudos *queer* fizeram um empréstimo que dá nome à sua teoria (MISKOLCI, 2012).

Pode-se conceber como marco dos estudos *queer* a crítica da heterossexualidade como referência exclusiva, questionando também o entendimento deste modelo como marco da normatização das relações sexuais. Das variadas contribuições de teóricos para a estruturação da teoria *queer*, encontra-se a problematização da produção da categoria sujeito, discutida por Judith Butler. Retomando algumas reflexões discutidas no âmbito da teoria feminista, Butler (2003) argumenta que a identidade é uma categoria produzida por uma estrutura binária, cuja estabilidade encontra-se na conformidade entre as categorias do sexo, gênero e sexualidade. Seu ponto de ruptura com a discussão feminista, entretanto, estaria no modo como posicionaria a categoria do sexo em sua escrita.

Para o movimento feminista, a afirmação da identidade surge da necessidade de articular formas de oferecer visibilidade para as mulheres. Essa estratégia coloca a definição de mulher como um sujeito estável, uma categoria universal cuja representação incorpora numa só designação as estruturas de opressão vividas em contextos culturais e históricos distintos,

sem aprofundar as implicações de raça ⁸, etnia, territorialidades, regionalidades e outros aspectos, como marcadores sociais através dos quais a desigualdade é construída.

Na contramão do pensamento feminista, Butler (2003) não posiciona o sexo como um destino imutável, impresso na categoria mulher que representaria o movimento, mas fruto de um processo discursivo.

Contudo, o próprio conceito do sexo-como-matéria, do sexo-como-instrumento-de-significação-cultural, é uma formação discursiva que atua como fundação naturalizada da distinção natureza/cultura e das estratégias de dominação por ela sustentadas. A relação binária entre cultura e natureza promove uma relação de hierarquia em que a cultura “impõe” significado livremente à natureza, transformando-a, consequentemente, num Outro a ser apropriado para seu uso ilimitado, salvaguardando a idealidade do seu significante e a estrutura de significação conforme o modelo de dominação. (BUTLER, 2003, p. 66)

A relação entre o discurso feminista e a política passa a ser conflituosa quando as origens da produção do sujeito mulher emergem na teoria feminista, e são colocadas em discussão, posicionando estruturas de poder representadas pelos enunciados jurídicos, médicos e outros discursos que aparecem como instâncias que produzem, regulamentam, definem e reproduzem os sujeitos que estão submetidos aos seus imperativos.

Nesse sentido, Butler propunha uma torção na abordagem dos conceitos de representação e identidade, tomando de empréstimo a contribuição dos estudos da linguística, do estruturalismo e da filosofia, para abordar a concepção de sujeito como produto e produtor de discursos que, uma vez reiterados, assumiriam uma dimensão naturalizada.

Butler propôs investigar as formações destes discursos, analisando sua produção, o contexto em que foram construídos e a quais interesses visavam. Tal como Foucault, a autora lança-se em direção a uma tarefa genealógica, que visa elucidar o contexto de origem da categoria sujeito e formular um questionamento das categorias de identidade reafirmadas pelo discurso feminista.

⁸Posteriormente problematizadas por teóricas do movimento feminista negro, tais como Bel Hooks, Angela Davis, Patricia Hill Collins, dentre outras pesquisadoras.

O poder jurídico “produz” inevitavelmente o que alega meramente representar; conseqüentemente, a política tem de se preocupar com essa função dual do poder: jurídica e produtiva. Com efeito, a lei produz e depois oculta a noção de “sujeito perante a lei”, de modo a invocar essa formação discursiva como premissa básica natural que legitima, subseqüentemente, a própria hegemonia reguladora da lei (...). A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação. (BUTLER, 2003, p. 19)

Em sua genealogia crítica, Butler (2003) entende que a formação do sujeito ocorre no território discursivo, e que os efeitos legitimadores da concepção de identidade ocorrem nos termos de um imperativo heterossexual que visa estabelecer a sua norma regulatória por meio da conformidade entre as categorias sexo, gênero e sexualidade.

Ao assumir que as identidades são construídas no território da linguagem, Butler reconhece, não somente a existência de uma norma a partir da qual os indivíduos estão inseridos, mas também a plasticidade de uma estrutura de poder marcada por instabilidades, cujo funcionamento é dotado de fraturas que sinalizam processos mal sucedidos de subjetivação.

O sujeito de Butler não é um indivíduo, mas uma estrutura linguística em formação. A "sujeitidade" (*subjecthood*) não é um dado e, uma vez que o sujeito está sempre envolvido num processo de devir sem fim, é possível reassumir ou repetir sujeitidade de diferentes maneiras. (SALIH, 2015, p. 11)

Tais resultados culminam na produção de existências destituídas dos referenciais de conformidade necessários ao seu reconhecimento de sujeito, e revelam falibilidades, uma vez que o ideal regulatório das normas, responsável pela sua formação, não ocorre de forma contínua.

A questão da inteligibilidade dos corpos é um dos marcos de discussão retomados pela autora em *Quadros de Guerra*, publicado em 2009. Nesta obra, a autora amplia o seu legado de estudos sobre a sexualidade para discutir, a partir do contexto das guerras contemporâneas, as relações desiguais no processo de partilha das precariedades, colocando em cena a concepção de enquadramento para questionar os fundamentos epistemológicos que consideram ou recusam a designação de vida a algumas existências e as relações de poder envolvidas no funcionamento deste processo de

classificação. Desse modo, consegue aprimorar seus estudos acerca da produção de desigualdades, tendo como base uma percepção mais panorâmica de como a categoria que norteia a discussão de trabalho – a abjeção – emerge de modo pluridiverso em seus trabalhos.

Se certas vidas não são qualificadas como vidas, ou se, desde o começo, não são concebidas como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras. (BUTLER, 2015, p. 13)

Se a constituição do sujeito obedece a critérios de conformidade entre sexo, gênero e sexualidade, e o funcionamento do processo de subjetivação atentado pela autora é marcado por instabilidades, quais as implicações das fraturas descritas neste processo regulatório? De que modo se expressaria o seu funcionamento, e que existências emergiram como fruto deste processo?

Em *Bodies that Matter*, publicado em 1993, a autora empreende sua investigação na busca de tais respostas. Se o processo de construção de identidades é marcado por instabilidades, a existência de constantes reiterações torna-se uma condição necessária ao seu funcionamento regular, pois é através de tais repetições que normas são integradas às existências, formando uma unidade caracterizada pela artificialidade e pela coerência.

Na contramão da concepção fatalista de um sexo esboçado pelo discurso científico e naturalizado por práticas discursivas, a autora sugere a dimensão performativa como condição para produção do sujeito. Para Butler (1993), a performatividade seria entendida como um processo através do qual normas são inscritas na superficialidade de um corpo, produzindo sujeitos nos termos de uma matriz heterossexual.

Em vez de supor que as identidades são autoevidentes e fixas como fazem os essencialistas, o trabalho de Butler descreve os processos pelos quais a identidade é construída no interior da linguagem e do discurso: as teorias construtivistas não tentam reduzir tudo a construções linguísticas, mas estão interessadas em descrever as condições de emergência - neste caso - do sujeito. (SALIH, 2015, p. 21)

Com o objetivo de cristalizar a ordem vigente, esta reiteração tem como consequência a materialização do corpo, do sexo e da diferença sexual através da performatividade, prática que repete atos, gestos, e signos com objetivo de

reforçar a conformidade entre sexo, gênero e práticas compulsoriamente heteronormativas.

Como já foi exposto, a necessidade desta reiteração não figura como um poder implacável. Por ser contínuo, esse processo expõe sua fragilidade, uma vez que a insistência presume um curso que nunca se completa. Tais instabilidades apontam as fraturas deixadas pelo ideal regulatório, tornando possível seu desmantelamento.

O fato desta reiteração ser necessária é um sinal de que a materialização nunca é completa, de que os corpos nunca acatam inteiramente às normas mediante as quais se impõe sua materialização. Na realidade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização abertas por este processo as que marcam um espaço no qual a força da lei reguladora pode voltar-se contra si mesma e produzir rearticulações que coloquem em questão a força hegemônica destas mesmas leis. (BUTLER, 2002, p. 18)

É neste movimento que se constitui a abjeção. Uma vez que a conformidade entre sexo, gênero e desejo funciona como um distintivo que qualifica e torna inteligível o indivíduo, a reformulação da materialidade dos corpos terá como pressuposto e implicações a assunção das identidades homologadas por imperativos heterossexuais e, na contramão deste processo, a negação de outras identidades.

Como efeito desta recusa, emerge o abjeto, seres e topografias subalternas, cuja função no circuito produtivo é reafirmar a produção dos sujeitos.

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “invisíveis”, “inabitáveis” da vida social que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam da hierarquia de sujeitos, mas cuja condição de viver sob o signo do “invisível” é necessária para circunscrever a esfera dos sujeitos. (BUTLER, 2002, pp.19-20)

Ainda que sua presença funcione como um elemento necessário ao processo de constituição do sujeito, a abjeção mostra-se como um domínio ameaçador, dada a sua formação ser composta por contrastes. Essa polaridade, que instala na relação entre o sujeito e a força da norma vigente a possibilidade de rechaço ou concordância pelo sujeito, coloca em evidência a viabilidade de rearticulação das normas pelo sujeito.

Tal articulação pode ocorrer nos termos de uma condescendência com os termos da lei, ou como questionamento de sua legitimidade. “O sujeito não somente poderia rejeitar a lei, mas também fraturá-la, obrigá-la a uma rearticulação que questione a forma monoteísta de sua própria operação unilateral” (BUTLER, 2002, p. 180).

Dentre as estratégias de rearticulação discutidas por Butler, está a paródia. Ao apropriar-se de um enunciado e agenciar formas de releitura de um conteúdo, coloca-se em questão a legitimidade da norma, utilizando seu próprio discurso a serviço de objetivos distintos daqueles para os quais fora reforçada. Ao fazer uso de recursos hiperbólicos e irônicos, a paródia age para voltar a força da lei contra si própria, colocando em evidência o funcionamento das estratégias de controle operadas na linguagem para construção do sujeito.

Nesse sentido, é interessante refletir sobre como a teoria da performatividade, discutida por Butler (2002), traz consigo a possibilidade de reverter os ideais de regulação, utilizando a norma a serviço de um agenciamento contraprodutivo, pois, é por meio de uma repetição marcada pela retórica do exagero que a força da lei volta-se contra si própria, gerando significados distintos daqueles para os quais fora instituída.

Este não é um modo de apropriar-se da cultura dominante para poder permanecer subordinado a seus termos, mas sim uma apropriação que visa deslocar os termos da dominação, um deslocamento que é em si mesmo uma capacidade de agir, um poder no discurso e como discurso, na agência e como ação, que repete para poder recriar e, às vezes, é bem sucedido. (BUTLER, 2002, p. 199)

A dimensão hiperbólica da paródia, que instala na lei a oposição aos seus preceitos, permite compreender o funcionamento da teoria da performatividade como uma categoria dotada de ambivalência, uma que vez opera tanto no sentido de ordenar conformidades, como para opor-se a elas, quando agenciamentos possibilitam promover uma resignificação dos termos reiterados pelos discursos de poder.

Essa característica reiterativa, própria da performatividade, traz à tona não somente a forma dos enunciados que constroem o sujeito, mas a artificialidade de sua construção, já que desnaturaliza os efeitos que tornam o

sexo uma categoria localizada no domínio dos discursos hegemônicos para questionar a sua natureza e fazê-lo emergir como artifício.

Afirmando sempre o domínio de ambivalência, próprio das estratégias de subversão, Butler encontra potencialidades subversivas nos agenciamentos promovidos por minorias políticas, raciais e sexuais, no sentido de questionar a forma legitimadora do controle reforçado por estruturas de poder, produzindo leituras excedentes, interpretações transgressoras e ações que colocam em xeque a questão da estabilidade das normas sobre existências abjetas, para as quais as implicações de agenciamentos tornam categórico que “(...) o texto excede o texto, a vida da lei excede a teleologia da lei, permitindo-se que se dê uma oposição erótica e uma repetição desestabilizadora de seus próprios termos.” (BUTLER, 2002, p. 203).

Destituído de identidade, localizado no exterior das normas regulatórias e sumariamente anormal, o corpo abjeto politiza seres e zonas socialmente marginalizadas, transformando-as em vetores de potências criativas. Ressignificando as categorias da repulsa, exclusão e rejeição como promotores de resistências a constantes apagamentos, os corpos abjetos emergem como existências subversivas, que esboçam em sua dimensão inassimilável a marca transgressora de suas articulações.

Capítulo 2 - Breve história da sexualidade no cinema

Neste capítulo, tentamos reconstituir brevemente a história da sexualidade no cinema, tomando como referenciais momentos que consideramos pontuais para a organização do prazer visual nas imagens: primeiramente, exploramos os *stag films*, conhecidos como os ancestrais da pornografia. Destacamos suas características formais, seus logradouros de exibição, protocolos de privacidade, sua estruturação do prazer visual e as relações sociais que atravessavam o consumo destas imagens pelo seu público-alvo: espectadores do sexo masculino avidamente curiosos pelas primeiras representações de sexo nas imagens móveis.

Em seguida, investigaremos a fase que ficou conhecida como “era de ouro do cinema pornográfico”, abordando a ascensão da pornografia hardcore, sua exibição em salas de cinema, a hibridização de seu público, bem como traçaremos uma análise de suas características narrativas e iconográficas, e as implicações nas formas de consumo, produção e distribuição sofridas em decorrência de sua passagem da celulóide para o vídeo.

No tópico final deste capítulo, adentraremos nas políticas de produção de prazer propostas por realizadoras, colocando em cena temas como a crítica das representações da desigualdade no cinema, a rearticulação das formas de desejo no filme de sexo explícito, o olhar feminino sobre a sexualidade e as principais revisões de forma e conteúdo, implementadas pelo que se convencionou chamar de pornografia feminista.

2.1 Preliminares: *Stag films*, sexo e curiosidade

A produção pornográfica no cinema nasce tão entusiasmada com as imagens móveis quanto os primeiros filmes com quem dividiu atenção, ao término do século XIX. Nela, os corpos apareciam em cena motivando o interesse do público, fascinado pela apreensão da imagem em movimento, pela anatomia humana e pela curiosidade em ver a encenação da intimidade

exibida pelos primeiros equipamentos de captação de imagens móveis, que iriam, nas décadas seguintes, propiciar o surgimento do cinema, tal como o entendemos.

Nesse percurso, que confunde a invenção do cinema com a história da pornografia nas imagens móveis, o corpo emerge como vetor de um espetáculo para o qual os olhares fascinados convergem, levando frequentadores a assistir, por valores irrisórios, danças de bailarinas, mulheres trajando poucas roupas e demais insinuações eróticas exibidas pelo cinematógrafo.

Não podemos nos esquecer de que nesta época o corpo humano, principalmente o feminino, é considerado um mistério. Muitos casais vêm pela primeira vez a genitália do sexo oposto na noite de núpcias. A única maneira de o homem conhecer a forma íntima da mulher é basicamente com prostitutas. Também por isso, a mulher é um espetáculo em si, sendo na verdade a figura principal destes filmes. (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 89)

É nesse contexto de fascinação inicial pelas imagens móveis, no início do século XX, que surgem os *stag films*, representantes ancestrais dos filmes pornográficos, popularizados em grandes centros urbanos, como da França, Alemanha, México e, predominantemente, Estados Unidos. Os *stag films* eram registros feitos com uma estética caseira, e eram exibidos ilegalmente em reuniões de fraternidades, bordeis e outros espaços privados.

Embora existissem em vários países, foi nos Estados Unidos do início do século XX que essas produções gozaram de maior popularidade. Consistiam em curtas mudos em preto-e-branco com duração que variava entre 7 e 13 minutos, nos quais o espectador podia assistir a representações explícitas de relações sexuais.

Com espaço cênico concebido de forma teatral, os *stag films* apresentavam uma narrativa linear, composta por um plano frontal de conjunto que possibilitava ao público entender o desenvolvimento da ação e observar os elementos contidos no espaço cênico, no qual os personagens interagem. Um aspecto revelou-se comum nestas produções: o uso de artifícios como lunetas, binóculos e fechaduras nas sequências iniciais, um recurso que conferia ao espectador a sensação de observar às escondidas as ações contidas no filme.

A construção desse recurso, que apelava ao *voyeurismo*, tinha como premissa fundamental a inclusão de uma espécie de “quarta parede”, que não permitia ao espectador incluir-se na cena, mas lhe possibilitava desfrutar à vontade as cenas de sexo que eram exibidas.

Tudo indica, portanto, que o público dos *stags*, por força das inarticuladas sequências de ação sexual explícita, era situado nas margens de um quadro (tela) que não podia ser “penetrado” plenamente, colocando-se mais como testemunha de um espetáculo que oferecia cenas explícitas de sexo, um *shot genital*, do que identificado com as ações de um evento temporalmente sequenciado. (ABREU, 1996, p. 47)

No que toca à análise iconográfica dos *stags*, pode-se perceber que, mesmo em face das incursões dos primeiros filmes em busca da constituição de uma linguagem cinematográfica no início do século XX, existe uma perceptível ausência de linearidade em cenas consideradas de maior importância para filmes desta temática, caso das sequências do ato sexual, cujo fluxo de descontinuidade, operado por cada filme, acabava por colocar em suspensão as lógicas de causa e efeito que caracterizam a unidade narrativa, oferecendo uma representação atravessada por ambivalências temporais, mudanças de enquadramento e cortes sem qualquer tipo de conexão.

Até esse momento, é flagrante o fato de que a pornografia ainda não institucionalizara uma retórica visual que pudesse dar conta da continuidade entre a sequências que levariam ao ato sexual e a representação do ato sexual propriamente dito.

Para explicitação mais objetiva da penetração genital, eram utilizados inserts – inserção do plano, não necessariamente em continuidade espacial ou temporal – que, embora eficientes em seu propósito, reafirmam o entendimento teatral do espaço cênico. Os finais dos filmes são quase sempre abruptos, sendo frequente a utilização de um “insert” dentro do “insert” denotando a evidência visual da penetração. (ABREU, 1996, p. 46)

O aspecto descontínuo e sem linearidade que acompanha a constituição dos *stag films* possui uma justificativa historicamente coerente. Entusiasmados com a exposição da imagem do corpo em movimento, o público não assistia aos filmes como se fossem uma totalidade. Viam em cada plano um elemento integral que em nada dialogava com as imagens antecessoras e/ou posteriores a cada ação. Não havia necessariamente uma exigência narrativa nos termos

de continuidade, mas um fascínio pelo movimento captado, um prazer em assistir um evento individual sem qualquer exigência que demandasse critérios de linearidade ali, onde o corpo emergia como núcleo de um espetáculo erótico, fato que permite especular hipóteses acerca da não inserção do espectador no campo diegético, em que cada cena ocorre para posicioná-lo como *voyeur*⁹, que acompanha o ato sexual por meio de recursos artificiais que imitam binóculos, fechaduras e lunetas.

Eles oferecem um domínio limitado de dispositivos que permitem um olhar mais atento aos detalhes previamente ocultos, mas eles ainda não permitem que o olhar do espectador masculino penetre inteiramente no espaço diegético da narrativa, a partir do qual, tendo experimentado vicariamente todas as etapas de causa e efeito, pode então "retirar-se satisfeito". Em suas sequências de sexo, em particular, o stag film parece querer lembrar aos espectadores de sua posição no teatro ou no fumódromo, nas bordas de um quadro que não pode ser totalmente "penetrado", testemunhando um espetáculo que ainda possui aspectos do que poderia ser chamado de um show (genital) em vez de se identificar com as ações de um evento (genital) temporalmente sequenciado. (WILLIAMS, 1989, pp. 67-68)

Uma vez que a compensação de penetrar no espaço diegético, e dele sair satisfeito, não era uma possibilidade ao espectador do *stag film*, fica claro que sua função ao espectador era excitá-lo inicialmente, para que, em seguida, seu público fosse buscar em outros logradouros a consumação do prazer que o filme lhe recusou a dar. Nesse sentido, não seria incoerente pensar que tais exhibições normalmente se dessem em espaços como bordéis, onde não somente o filme servia como pretexto para que os homens desfrutassem dos serviços das prostitutas, mas constituíssem um espaço de sociabilidade entre frequentadores homens.

Todo o mosaico de filmes eróticos *underground* e seus respectivos gêneros fazem mais do que expor os olhares e os gestos dos homens, e até mesmo ocasionalmente o corpo masculino. Também expõe a socialidade masculina, a experiência de ter um pênis (e ser branco) durante os dois primeiros terços do século XX. (WAUGH, 2001, p. 278)

⁹ Nos *stag films*, era recorrente a inclusão de personagens que assistiam as encenações sexuais nas tramas. De acordo com Nuno César Abreu (1996), esse terceiro elemento que assiste à ação sexual confere ao filme um efeito dramatúrgico, já que fomenta um *voyeurismo* duplicado, que se concentra no personagem que vê e no espectador que observa o personagem vendo a ação.

A partir da reflexão sobre a homossocialidade presente no *stag film*, emerge um elemento que conecta a ideia de cumplicidade masculina à discussão sobre tais produções: como tais filmes são recebidos pelos espectadores e, com isso, a investigação acerca de como o prazer visual é organizado. É na teoria do cinema de inspiração feminista que o assunto alcança um nível mais sofisticado de discussão, trazendo questões que colocam em evidência uma dimensão polarizada do prazer visual, cuja oscilação de identificação do espectador, ora se encontra conectada à reiteração da identidade na esfera extradiegética masculina, ora à esfera diegética.

O prazer visual do *stag film* pode, portanto, ser caracterizado como uma oscilação prolongada entre dois pólos de prazer. O primeiro é herdado do strip-tease, porém mais extenso: é o prazer do grupo de homens de expressar seu desejo heterossexual pelos corpos das mulheres em exibição. Neste prazer, o corpo da mulher medeia a conquista da identidade masculina. O segundo pólo de prazer consiste em se mover na direção de, mas nunca alcançar completamente a identificação com o protagonista masculino que realiza os atos sexuais com o corpo feminino que se mostra ao espectador. (WILLIAMS, 1989, p. 80)

O que não deixa dúvidas na discussão acerca do prazer visual dos *stag films* é o fato de que a recepção destas produções nunca alcança os termos de uma consumação destes dois prazeres, já que a própria estrutura de exibição traz consigo uma frustração da privacidade, que seria condição necessária para que o espectador solitário pudesse satisfazer-se, uma vez que a presença de uma audiência acaba por tornar mais urgente a necessidade de identificar-se com outros homens do que necessariamente com o ator que se engaja sexualmente com a personagem do filme.

O *stag* oscilaria, então, entre a impossível relação direta do espectador com o objeto exibicionista que ele observa em *close up*, e o ideal voyeurista de um espectador que assiste a uma ação sexual na qual uma mulher substituta – uma imagem – atua para ele. (ABREU, 1996, p. 50)

Os *stag films* permaneceram sendo exibidos de forma ilegal. Do mesmo modo, seu público se manteve cativo e plenamente interessado em conhecer detalhes da vida privada. Suas produções mantiveram as mesmas

características dos filmes originais, fato que permite afirmar que tais filmes não acompanharam a evolução do cinema em critérios como duração, narrativa, sonoridade e cor.

Ainda que permanecessem estagnados frente a esses avanços, era inegável o fascínio do público masculino pela imagem realista dos corpos, revelando-lhes o que até então se mantivera restrito ao domínio da intimidade, e lhes proporcionando a descoberta do olhar como fonte de um novo prazer oferecido pelo cinema: o prazer de ver o sexo.

2.2 No escurinho do cinema: o nascimento dos filmes *hardcore*

O desenvolvimento do cinema pornográfico, tal como o conhecemos atualmente, é consolidado no decorrer de 1970. Sua gestação ocorre nos Estados Unidos, num contexto histórico marcado por episódios como a derrota do exército militar do país, na Guerra do Vietnã, um clima de descrença nos ideais revolucionários propagados na década de 1960 e, uma intensa recessão econômica sofrida pelo país. Este panorama foi responsável pela formação de uma sociedade niilista e hedonista representada por contraculturas e subculturas como o BDSM (*Bondage*, Dominação e Sadomasoquismo), as estéticas *glam* e *punk*, bem como o desdobramento da cultura das drogas fomentada pelo surgimento das boates que popularizaram a *disco music*.

De fato, tudo apontava nessa direção: a permissividade da década anterior, o simbolismo sexual da própria apresentação, a necessidade de explorar a moralidade anticonvencional. Liberdade se transformou em liberdade pessoal, libertação da opressão se tornou libertação da repressão sexual, a busca democrática de igualdade e liberdade de associação virou uma busca individualista por uma promiscuidade sem culpas. (HERMAN apud GOFFMAN, 2007, p. 343)

Num momento posterior às reivindicações das liberdades sexuais e individuais nos anos 1960, o cinema era influenciado pelo clima de celebração do prazer, com obras marcadas pela exploração da sexualidade, tal como testemunhariam clássicos como *Império dos Sentidos* (Nagisa Oshima, 1976),

Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, 1970), *Último Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972), dentre outros títulos que tentavam explorar o diálogo entre arte e sexualidade. O filme pornográfico *hardcore* ¹⁰ aparece neste clima de euforia hedonista, tendo como principais precursores os clássicos *Garganta Profunda* (Gerard Damiano, 1972), *Atrás da Porta Verde* (Artie e Jim Mitchell, 1972) e o *Diabo na Carne de Miss Jones* (Gerard Damiano, 1973).

Pertencentes ao período que ficou tradicionalmente conhecido como a era de ouro da pornografia, tais produções, não somente foram responsáveis pela cristalização do gênero pornográfico no âmbito do cinema, mas também possibilitaram reunir em salas de cinema comuns de várias cidades dos Estados Unidos um público formado por cidadãos interessados na exibição legal de um filme de sexo explícito, um episódio que Williams (2008) pontua como:

[...] o momento histórico em que o público americano cinéfilo não somente se reuniu para ver sexo na tela, mas também se reconheceu fortemente interessado na representação do sexo – não apenas em uma cena ocasional de sexo, mas de filmes que tinham como temática o sexo do início ao fim. (WILLIAMS, 2008, p. 120)

Ainda que dividissem opiniões entre a crítica, no que diz respeito à sua narrativa, ir ao cinema assistir a filmes pornográficos tornou-se hábito entre os cidadãos comuns dos Estados Unidos. Se até então, protocolos de exposição mantinham em sigilo a identidade do público frequentador de espaços dedicados a exibição dos *stag films*, a chegada de produções pornográficas a grandes salas de cinemas torna o hábito de ver filmes de sexo uma prática mais maleável entre os cidadãos, por algum período.

Alguns elementos favoreceram a construção desse momento: a mudança de costumes favorecida pela revolução sexual no início da década de 1960, a mobilização da crítica jornalística em torno do fenômeno do filme pornográfico e a curiosidade de um público – heterogêneo – fascinado pela possibilidade de ver sexo nas telas.

¹⁰ Trata-se do filme de sexo explícito.

Pela primeira vez, produções cinematográficas contendo sexo explícito foram revisadas pela mídia de entretenimento e vistos por um amplo espectro da população, incluindo, mais significativamente, mulheres. (WILLIAMS, 1989, p. 99)

A consolidação do filme *hardcore* como um gênero entre outros do cinema obedece a critérios de ordem econômica. A grande popularidade que tais produções tiveram no decorrer da década de 1970 permitiu o desenvolvimento de uma indústria do sexo especializada na produção de filmes pornográficos, que compartilhavam entre si características formais e conceituais comuns. Desse modo, entenderemos a noção de gênero ¹¹ como um processo sistematizado de convenções pelas quais uma obra é reconhecida. Para fins didáticos, analisaremos o filme *hardcore* com base em dois aspectos: iconográficos e narrativos.

Até a década de 1970, algumas características fundamentais poderiam ser marcadores de um divisor de águas entre a estética *stag* e o filme *hardcore*. Dentre tais elementos estão a sistematização da linearidade narrativa, o investimento dos realizadores em produções com roteiros, filmes coloridos e com som e a produção em segmentos de longa-metragem. No que toca aos aspectos visualmente descritivos deste gênero, estão as tipologias performáticas do elenco de cada filme.

De acordo com Ziplow (1977), masturbação, sexo a dois, *ménage a trois*, lesbianidade, sexo oral, orgias e sexo anal figuram como algumas das práticas tradicionalmente incluídas nas produções pornográficas. Embora as tipologias citadas sejam provenientes de filmes dirigidos a um público majoritariamente masculino e heterossexual, algumas práticas e variações de prazer visual são também compartilhadas em produções voltadas a outros segmentos ¹².

Williams (1989) tenta viabilizar uma forma de aproximar tais segmentações de público, tomando como elemento comum o critério de

¹¹ Para fins de esclarecimento, estabeleceremos aqui a diferença entre gênero (gender), como categoria relacionada à distinção entre seres vivos a partir das noções de masculino e feminino e gênero (genre) como sistema de características que torna um determinado tipo de obra (literatura, cinema etc) socialmente reconhecida.

¹² Caso da pornografia dirigida ao público gay.

máxima visibilidade, que emerge em tais produções por meio do investimento da representação em *close* do clímax do *performer*.

Embora os primeiros curta-metragens *stag* incluíssem espetáculos de ejaculação externa (em alguns casos inadvertidamente), não era comum até a década de 70, com a ascensão do filme *hardcore*, que o *money shot*¹³ assumisse a função narrativa de sinalizar o clímax de um evento genital. (WILLIAMS, 1989, p. 93)

Seguindo a reflexão acerca da produção da máxima visibilidade, esse novo estágio da representação do prazer sexual no filme de sexo explícito, representado iconograficamente pelo *money shot*, traz em sua forma a visibilidade do clímax narrativo. No entanto, dadas as circunstâncias fisiológicas, a representação do orgasmo feminino torna-se visualmente problemática na representação visual proposta pelo filme *hardcore*.

Com o desenvolvimento do cinema, tal invisibilidade tenta ser recompensada com a inclusão de efeitos sonoros que funcionam como marcadores destinados a (re)compensar narrativamente a impossibilidade de representação do orgasmo feminino no filme *hardcore*.

A manipulação do som no pornô pode ser percebida também como uma tentativa de oferecer ao “audiófilo” um equivalente auditivo ao que o *money shot* oferece ao fetichista da imagem. O som, como o mais proeminente significante do gozo feminino, funcionaria como um fetiche auditivo do prazer que não podemos ver. (ABREU, 1996, p. 100)

Outra questão importante a ser trazida na questão iconográfica da pornografia diz respeito à sua relação com a narrativa. Com a produção em longa-metragem, a inclusão de variadas práticas sexuais influenciou diretamente a construção da narrativa cinematográfica. A diversidade de números sexuais presentes no filme *hardcore* cumpriria a função de se relacionar diretamente com o espectador como uma forma de pedagogia, instaurando naquele que as assiste uma vontade de saber sobre o sexo, sobre as potencialidades dos corpos em ação na tela e sobre o prazeres constituídos em cada um dos engajamentos, ali representados.

¹³ Close da ejaculação externa.

São narrativas que se pautam no excesso (tendo, portanto, traços em comum, a despeito das diferenças internas) e lidam com o universo sensório-sentimental em dois níveis: como estratégia temática e estética no diálogo com o público, atuando através de um engajamento mobilizado pelo *pathos*; e como esfera de “pedagogização” de uma lógica sensacional e sentimental que se expressa ao lidar, via formatos narrativos associados ao gosto popular (...) com tensões e anseios da modernidade. (BALTAR, 2011, pp. 476-477)

No território narrativo, a articulação entre os números e a construção da trama é permeada pelo aspecto realista dos filmes. Tal organização possui um objetivo específico: agir simbolicamente sobre o espectador. Poderíamos entender essa relação nos termos de um diálogo realizado entre o gênero pornográfico e ele próprio, no qual o assunto principal desta dialética é o sexo e a necessidade de resolver o seu problema.

Uma abordagem mais frutífera entende o gênero como sendo menos uma reflexão de alguma realidade determinante do que uma forma moderna de criação de mitos – uma forma de realizar algo para o mundo, de agir simbolicamente sobre ele. Aqui, iconografia e narrativa operam juntas para intensificar oposições e contradições que existem dentro da cultura, a fim de buscar formas imaginárias de resolução. (WILLIAMS, 1989, p. 128)

No vasto catálogo da pornografia *hardcore*, poderíamos exemplificar por meio de algumas produções o modo pelo qual a organização da narrativa e dos números sexuais operam em conformidade com tais resoluções imaginárias, no âmbito do sexo.

Em *Garganta Profunda* (Gerard Damiano, 1972), a narrativa gira em torno das divagações da protagonista Linda e todos os esforços buscados pela personagem para alcançar o prazer sexual. No filme, a elucubração sobre o orgasmo feminino é resolvida quando a personagem descobre que seu clitóris está localizado na garganta, e que o seu problema será resolvido na trama quando ela encontra um pênis suficientemente grande para poder tocá-lo e lhe conceder o orgasmo. Em *Carnal Haven* (Sharon Thorpe, 1976), por sua vez, a solução para os conflitos sexuais é materializada na figura da autoridade médica conferida a um especialista, que tenta reabilitar a vida sexual de quatro casais por meio de terapias realizadas em uma clínica.

Dentro da perspectiva teórica oferecida pela teoria feminista do cinema, articulada por Williams (1989), uma reflexão mais precisa acerca da

organização do prazer visual mediante articulação dos números sexuais com a narrativa, tem como fundamento a exploração da diferença sexual entre homem e mulher. Tal exploração se reflete em representações de poder expressos em marcadores, como classe, gênero e raça, ao passo que os atributos femininos (beleza, vulnerabilidade, e talentos sexuais), por sua vez, aparecem nas cenas como estratégias destinadas a garantir o exclusivo prazer sexual masculino, cristalizando, desse modo, a manutenção de uma estrutura cultural falocêntrica, que se estende aos produtos audiovisuais em geral e ao filme pornográfico *hardcore*, em particular.

Que as "soluções" para os problemas do sexo são mais frequentemente construídas a partir do poder de conhecimento dominante da subjetividade masculina, isso não deve ser surpresa. Os musicais de filmes clássicos, como vimos, fazem o mesmo. O que pode surpreender, no entanto, especialmente em contraste com os primeiros *stag films*, é a medida em que a própria diferença sexual, juntamente com o corolário de (desiguais) centros de poder e prazer masculino e feminino, movem-se para o primeiro plano da expectativa genérica incondicional. No lugar da solução utópica do musical de um casal unido através da harmonia e do ritmo da canção e da dança, a narrativa *hard-core* oferece um materialismo de diferentes variedades, quantidades e qualidades de prazer sexual como a solução utópica para todos os males sexuais, incluindo aquele mais fundamental: a ausência de conformidade sexual entre homens e mulheres. (WILLIAMS, 1989, p. 156)

Nesse contexto, as reflexões de Foucault (1988) acerca da sexualidade encontram na noção de verdade do sexo uma pista para refletir acerca da produção de discursos que convencionam e estruturam a sexualidade. Para o autor, a constante necessidade de falar sobre o sexo, que culminaria na formação de uma *scientia sexualis*, que organiza, cataloga e controla todas as suas variações e prazeres, trará consigo o intento de servir a um poder dominante que se entrecruza com a dimensão do prazer, disciplinando corpos, formulando sexualidades e produzindo discursos que são veiculados por uma variedade de instituições.

O universo pornotópico, onde proliferam as variações do desejo, institucionaliza uma norma cultural que é atualizada na estruturação narrativa do filme pornográfico. Uma vez estruturada em torno de um olhar masculino, tal narrativa tende a colocar a representação da mulher em um patamar de

inferioridade, sempre nos termos do desejo masculino. “As mulheres não estão decretando seus próprios desejos, mas sendo representadas na tela mais para agradar aos espectadores masculinos do que qualquer outra coisa” (WILLIAMS, 1989, p. 139).

Com a ascensão de novas tecnologias de exibição, em meados da década de 1980, a pornografia *hardcore* sofre novamente uma mutação. Com a popularização de plataformas de exibição, como o videocassete, a produção de filmes pornográficos em vídeo torna-se consideravelmente menos onerosa do que em formatos como celuloide.

Esse fato propiciou a consolidação da pornografia como indústria, produzindo uma variedade de mudanças que culminariam na consolidação do pornovídeo como uma cultura de fruição doméstica e privada, o surgimento das videolocadoras, como espaços de locação de filmes, e o declínio dos cinemas dedicados à exibição de filmes pornográficos.

Na vigília da revolução do videocassete, o vídeo substituiu o filme como meio primário da imagem pornográfica móvel. Inicialmente usado para reciclar filmes antigos, os custos de produção menores e a distribuição mais ampla forneceram o veículo ideal para formação de um nicho pornográfico cada vez mais consciente. Hoje, a maioria (se não todos) os “filmes” pornográficos são produzidos no ou para o vídeo (...) A especificidade material de tecnologias particulares desestabiliza as concepções de prazer e visualidade como transhistóricas, levando a uma reavaliação destas categorias não somente como *representadas* no gênero, mas como *experimentadas* pelo sujeito da visão. (MELENDEZ, 2004 p. 402)

Com a chegada da década de 1980, outras transformações foram responsáveis pela rearticulação da narrativa pornográfica *hardcore*. Com o fechamento das salas de cinema dedicadas à exibição de filmes pornográficos e a popularização dos videocassetes, a passagem do filme para o vídeo afetou sobremaneira o mercado audiovisual, consolidando uma grande indústria de entretenimento erótico, que teve como um de seus carros-chefe o filme pornográfico.

As produções seguiam o mesmo molde de linha de montagem que caracterizava outras grandes indústrias. As implicações nesse recente modelo fabril da pornografia apresentou duas dimensões contrárias: enquanto a

passagem do filme para o vídeo possibilitou produzir filmes menos onerosos, as consequências deste processo massivo de industrialização trouxe consequências nada favoráveis ao progresso narrativo atingido pelos filmes na década anterior, concentrando-se cada vez mais na apresentação das performances sexuais e no uso reiterado dos clichês convencionados pelo filme pornográfico.

Esse aspecto involutivo aproximava o vídeo pornográfico das primeiras experiências de representação de sexo explícito dos *stag films*, fundamentadas unicamente na exibição de números sexuais. No entanto, um aspecto pontual as separava: enquanto as experiências dos *stag films* traziam consigo um ar de rusticidade, que refletia a inexperiência de seus realizadores em articular número sexual e narrativa, o vídeo pornográfico era fruto de uma indústria contextualizada na contemporaneidade, trazendo como marca indelével o estigma da produção descartável.

Do ponto de vista narrativo, as principais transformações que acompanharam essa mudança de formato são categóricas. A primeira delas diz respeito à ruptura com o espaço diegético. Com as novas formas de tecnologia de exibição dos produtos, a pornografia, que antes era vista coletivamente em salas de cinema, passa a ser consumida pelos espectadores de forma solitária no ambiente privado de seus lares por meio da televisão e do videocassete. “A mudança do cinema para a sala de estar, eu argumentaria aqui, alterou não somente o modo de olhar e sentir o produto, mas também a relação do espectador com a imagem e a sua experimentação” (MELENDEZ, 2004, p. 405).

Trazendo consigo a influência direta da linguagem televisiva, que se dirige insistentemente ao espectador – e confere, também, uma dimensão mais realista, por seu caráter de produção ao vivo –, o vídeo pornográfico abandona a performance do filme pornográfico assentada na existência de um território – o universo pornotópico – impenetrável ao espectador. Ao rearticular essa convenção dramatúrgica, o *performer* suspende o espaço diegético, olhando insistentemente para a câmera, como se convidasse o espectador a penetrar no seu universo.

Outra mudança ocasionada pela industrialização da pornografia foi a ampliação de seu *star system*. Seguindo o modelo de cinema mais industrial, o elenco apresentado nos vídeos pornográficos, não somente acompanhava as evoluções no campo da estética e cosmética no início da década de 1980 – cirurgias plásticas, implantação de silicone, popularização dos corpos esculpidos pelas academias –, mas ampliava seu número de *performers*, produzindo uma forte concorrência, que se refletia no aparecimento de novos rostos e, com isso, gerava uma onda de efemeridade mais pungente no mercado de vídeos pornográficos (ABREU, 1996).

Por fim, com o processo de industrialização sofrido pela passagem da pornografia para o formato do vídeo, a aderência de elementos visuais foi de fundamental importância para maximização do corpo do vetor do espetáculo erótico. Tais elementos, que no vídeo alçaram-se ao *status* de clichês (unhas grandes pintadas com cores vibrantes, sapatos com salto alto, espartilhos, cintas-liga), cumprem a função de reiterar o prazer visual em cena, produzindo aquilo que Baltar (2012) irá definir como uma retórica do excesso, que usa o corpo como elemento primordial de comunicação com o espectador.

Resumidamente, o argumento é: com o contexto de cristalização de uma cultura visual desde o século XIX e ao longo do XX, que culminou na consolidação do cinema como invenção moderna, a associação entre visibilidade/visualidade (dar a ver a realidade do mundo) e experiência maquínica instaurou um desejo de ver cada vez mais a “concretude” da realidade do outro (sujeito e mundo). Se tal associação é “fundante” da experiência moderna como um todo (dos discursos espetaculares aos discursos científicos), ela torna-se ainda mais determinante quando investida de uma retórica reiterativa e saturante, que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação mas também emoções e valores corporificados. (BALTAR, 2012, p. 128)

Com a chegada da década de 1990, o mundo assistiu à chegada da *internet*, e, gradativamente, o espectador foi rearticulando sua posição de consumidor passivo para adentrar num campo pautado pela interatividade própria da rede mundial de computadores. Diferente da estrutura de meios de comunicação, como a televisão ou o rádio, a *internet* trazia consigo uma estrutura mais participativa. Desse modo, emerge um novo panorama no campo da produção e difusão de conteúdos, uma vez que seu formato reticular

possibilitou aos seus usuários a criação de relações virtuais, o surgimento de grupos, facilitando assim o processo de distribuição da pornografia.

O mercado, por sua vez, também sofre um forte processo de polarização, que se reflete na segmentação da pornografia. Embora o fortalecimento de uma variedade de subgêneros, como o pornô amador, o *altporn* e o pornô feminista fossem favorecidos com o advento a web 2.0¹⁴, essa transformação acontecia paralela à adaptação sofrida pela indústria pornográfica aos novos contextos de produção, distribuição e exibição de seus conteúdos, fato que permite afirmar a dimensão plástica da indústria pornô como um segmento plenamente adaptável aos novos imperativos socioeconômicos.

Com a chamada *web 2.0*, houve um aumento de possibilidades de produção, comercialização e interação. Não se trata apenas de avanços tecnológicos, com a melhoria da qualidade de imagem e sons, mas, sobretudo, de novas alternativas de criação. Como não é mais necessária uma *expertise* para utilizar os programas e a tecnologia se tornou cada vez mais móvel, qualquer pessoa é um produtor em potencial. Vem daí o significativo crescimento na quantidade de vídeos amadores, o aparecimento de uma série de *sites* com interação via *webcam* e, como efeito interessante desse processo, o fortalecimento de gêneros alternativos, como, por exemplo, o *altporn*, o *kink* (pornografia BDSM e fetichista) e a pornografia feminista. (PARREIRAS, 2012, p. 202)

Para Paasonem (2015), esse novo panorama no campo das representações pornográficas poderia ser compreendido a partir de dois pólos: o *porn on the net* (produção e difusão de vídeos que seguem os mesmos ditames da indústria pornô tradicional, como uma espécie de reciclagem da pornografia comercial, sem inovações no campo narrativo, estético ou inclinações a questionamentos acerca das formas de representação por ela instituídas) e *netporn* (pornografias produzidas sob a direta influência das plataformas e redes online).

Embora cada uma traga consigo sua gama de especificidades, as fronteiras entre estes pólos são tênues, o que possibilita um constante estado de negociação entre eles.

¹⁴ É como ficou conhecida a segunda geração da internet, caracterizada por um maior grau de interatividade, inteligência coletiva e percepção da rede como plataforma que integra aplicativos, redes sociais, blogs e outras tecnologias da informação.

Enquanto nas décadas anteriores, a indústria pornográfica *mainstream* institucionalizava sexualidades, corpos, práticas e um modelo de espectador, o surgimento da *internet* trouxe um novo momento para a pornografia. Devido ao seu caráter interativo, a *internet* possibilita a produção e difusão de conteúdos, por parte dos usuários, eliminando o perfil puramente passivo, que frequentemente acumula as atribuições de produtor e ator, mobilizando uma reiteração do caráter realista do sexo colocado em cena, para desencadear a pornificação de si próprio.

Argumentamos nesse sentido que esta ligação com a realidade presente nas imagens é enfatizada pela estética do pornô amador e a ideia do princípio da dupla evidência e se faz essencial para as trocas permeadas entre produtores e consumidores que circulam no ambiente virtual. Através dessa dupla evidência podemos reconhecer os desejos e as fantasias do outro presentes nas imagens como sendo fontes de prazer tanto de quem produz quanto de quem consome os corpos e as sexualidades expostas nas performances. (BALTAR. BARRETO, 2014, p. 270)

Outro aspecto que merece atenção é a pluralidade de corpos e tipos físicos que permeiam as representações pornográficas na rede. Enquanto a indústria pornográfica *mainstream* reiterava padrões estéticos, produções como o *altporn* rearticulam padrões de beleza, ao introduzir atores submetidos a processos de modificação corporal, com estéticas influenciadas por variadas subculturas, como o *punk*, BDSM, skatistas, ou mesmo corporalidades tidas como comuns, para os termos estéticos reforçados pelo discurso estético da pornografia comercial.

Por trás do empreendimento há a vontade de criar em torno do pornô alternativo uma comunidade de pessoas que partilham certas ideias e gostem de uma determinada estética, cujo objetivo inicial é fugir dos ditames – de corpos, sexualidades, desejos e prazeres – da pornografia mais convencional, mas não se resume apenas a ela. Envolve um estilo de vida com músicas, jeitos de vestir, lugares e pessoas que consomem esse estilo. (PARREIRAS, 2012, p. 213)

O campo das práticas sexuais é outro dado importante a ser colocado em pauta no ambiente das novas representações sexuais veiculadas na rede. Enquanto a pornografia *mainstream* opera com protocolos de representação centralizados no sexo anal, apagamento do personagem masculino e exibição em *close* da ejaculação masculina em números sexuais ritualizados, coreografados, gêneros como *altporn*, a pornografia bizarra e a pornografia *kink*

tentam fugir do *script* cristalizado da pornografia tradicional, oferecendo ao espectador novos espetáculos, envolvendo práticas alternativas, como o *leather*¹⁵, *podolatria*, *petplay*¹⁶, *femdom*¹⁷, entre outros.

Pesquisando filmagens pornográficas em outro contexto de pesquisa, eu percebi que as transas, em si, obedeciam a um esquema ou estilo ritualizado de se fazer sexo que se caracterizava por conservar uma ordem ou sequência nas posições sexuais desempenhadas e um tempo específico para cada uma delas. Chamei esse estilo de sexo *coreográfico*, o qual se compunha de beijos ardentes, sexo oral, sexo vaginal, terminando em sexo anal. As atrizes e os atores aprendiam tanto as sequências como as posições em que deviam desempenhar cada uma das práticas, pois o sexo respeita esse repertório restrito de possibilidades. A execução dos fetiches, ao contrário, não obedece a um *script* estabelecido (...) Isto também tem a ver com a procura do realismo da representação: quanto mais espontâneo parecer e for menos possível distinguir uma coreografia, mais próximo do real o fetiche está. (BENÍTEZ, 2015, pp. 70-71)

No campo narrativo, as transformações são ainda mais categóricas. Na década de 80 a consolidação da indústria pornô, propiciada pelo surgimento das produções em vídeo, abortou o processo de aprimoramento narrativo operado pela pornografia *hardcore* na década de 1970. Esse fato culminou na representação de números sexuais destituídos de um fio narrativo condutor.

Somado a esse agravante, o longa metragem sofre um forte processo de decupagem, tendo sua duração reduzida a números sexuais isolados, que são produzidos e hospedados em sites especializados ou compartilhados por usuários na rede. Com a abertura propiciada pela web 2.0, a reflexão acerca do prazer visual torna-se ainda mais complexa, dada a estrutura segmentada de conteúdos que são distribuídos na rede, produzindo o que convencionalmente ficou conhecido como *cyberporn*; e com ele uma nova organização de acesso e fruição de conteúdos sistematizada em conformidade com a complexa morfologia da rede mundial de computadores. “O cyberporn, nesta imagem e na sua imaginação, oferece um novo ordenamento do sexo e

¹⁵ Uso de roupas de couro.

¹⁶ Jogo erótico que envolve imitação de animais.

¹⁷ Dominação feminina.

do corpo, um script através de uma lógica particular da tecnologia informática em rede” (PATTERSON, 2004, p. 105).

Ao correlacionar a experiência do espectador com o desenvolvimento das tecnologias de representação, o que parece claro, ao longo dessas transformações, é o modo como o olhar do espectador vem sendo domesticado, as promessas de satisfação que as representações de práticas sexuais tem incutido em seu imaginário e todas as implicações culturais envolvendo as retóricas de representação.

No mesmo ritmo em que um certo fascínio pela democratização do acesso a conteúdos sexuais é propiciado pela *internet*, atualizando os novos imperativos da indústria pornográfica *mainstream*, outros grupos tentam enxergar nesse território possibilidades de ampliar as políticas do prazer, criando outros nichos de consumidores, gerando espaços de crítica e, principalmente, colocando ao alcance do olhar novas representações da sexualidade.

2.3 Pornografia feminista e a rearticulação do prazer visual

Entre 1970 e 1980, a forte onda de liberdades, fomentada pela revolução sexual na década anterior entra em falência. Se por um lado as contraculturas buscavam em várias plataformas um meio de manter suas convicções particulares, por outro, o ativismo político da década de 1960 era fracionado por visões distintas de mundo e interesses contrastantes.

No campo de debates sobre a sexualidade, a primeira emenda constitucional dos Estados Unidos, que tinha o objetivo de assegurar aos cidadãos a liberdade de expressão e a proteção contra eventuais arbitrariedades do estado no âmbito privado, mostrava-se claramente parcial e evitada de juízos moralistas ao oferecer proteção constitucional ao exercício do discurso obsceno. Tal lacuna abriu precedentes para uma série de discussões acerca do conceito de obscenidade que se refletiram em campos da produção

cultural, resvalando, sobretudo, em produções consideradas pornográficas naquele período, com a formação de coalizões políticas conservadoras que mesclavam suas conveniências às do Estado (DODSON, 2016).

Nessa mesma arena de conflitos, a pornografia ganha enorme destaque. A década de 1970, conhecida como a era de ouro do gênero no cinema, vê-se dividida entre a difusão de filmes de sexo explícito em salas especiais e o nascimento de grupos reacionários que debatiam seus efeitos danosos na sociedade estadunidense.

Dentre os mais conhecidos grupos, pode-se destacar o *Womens Against Pornography*. Formado por mulheres pertencentes à ala conservadora do movimento feminista, o WAP nasce da insatisfação de mulheres com as representações sexuais veiculadas na mídia (principalmente o cinema), sob a argumentação de que tais conteúdos produziam violação e abuso a mulheres.

Em sintonia com o debate reintroduzido no país por meio da interpretação da Primeira Emenda, que criminalizava o discurso obsceno e isentava a pornografia de proteção constitucional, as ativistas do WAP propunham a extinção da pornografia, alegando a relação entre a produção de tais conteúdos e fortalecimento de uma cultura do estupro.

Alinhadas a grupos como *National Organization for Women* e aos imperativos políticos representados pela figura do então presidente Ronald Reagan e da direita cristã, as reivindicações do WAP tiveram forte repercussão nos Estados Unidos, integrando nomes da própria indústria pornográfica ao coro, em tom de censura, que era feito à pornografia ¹⁸ pronunciando-se em debates públicos e canais televisivos, produzindo uma ampla adesão de parte da sociedade estadunidense que se identificava com os temas debatidos pelo grupo. Esse episódio ficou conhecido como *Porn Wars*

As guerras ao pornô (também conhecidas como “*porn wars*”, as guerras feministas pelo sexo, ou os debates feministas sobre a sexualidade) emergiram do debate feminista sobre o papel da representação sexualizada dentro da sociedade e desencadearam uma divisão completa do movimento, que dura mais de três

¹⁸ Linda Lovelace, atriz de Garganta Profunda, foi um dos nomes responsáveis por dar evidência às reivindicações do coletivo político.

décadas. O apogeu do movimento feminista nos Estados Unidos surgiu de uma intensa luta de ativistas contra a proliferação de representações misóginas e violentas nos meios de comunicação, que se viu superada por um esforço centrado especificamente em proibir legalmente o meio mais explícito de todos, e aparentemente mais sexista: a pornografia. (TAORMINO; SHIMIZU; PENLEY, 2016, pp.11-12)

Se, por um lado, a ala conservadora do movimento feminista propunha censurar a pornografia, numa posição oposta, membros de coletivos feministas posicionavam-se contra a sua perseguição. Nomes como Lisa Duggan, Nan D. Hunter, Kate Ellis e Carol Vance discordavam de tais ações, argumentando a visão generalizada dos grupos conservadores sobre a pornografia, sua indústria, seus trabalhadores e, principalmente, seus efeitos.

É neste contexto de reivindicação por um debate mais esclarecedor acerca da representação pornográfica que trabalhadores sexuais e feministas anti-censura se uniram em torno do que convencionou chamar de *sex-positive*, uma réplica à censura ao sexo, reiterada por setores favoráveis à proibição de tais obras.

Reunidos em grupos como *Club 90*, e realizando produções que trouxessem à tona uma releitura mais positiva e plural sobre a pornografia, o feminismo *sex-positive* esboçou os primeiros contornos do que, nos idos da década de 1980, ficou conhecido como pornografia feminista, cuja definição pode ser melhor entendida da seguinte forma.

Como gênero pornográfico ao mesmo tempo estabelecido e emergente, o pornô feminista usa imagens sexualmente explícitas para disputar e complicar as representações dominantes de gênero, sexualidade, classe, capacidade, idade, tipos de corpo, e outros marcadores de identidade. O pornô feminista explora os conceitos de desejo, agência, poder, beleza e prazer nos limites mais confusos e difíceis, incluindo o prazer dentro e através da desigualdade, frente à injustiça e contra os limites da hierarquia de gênero, assim como da heteronormatividade e da homonormatividade. (TAORMINO; SHIMIZU; PENLEY, 2016, p.10)

Dentre os principais episódios que marcaram o surgimento deste gênero estão a participação do *Club 90* no debate sobre a pornografia feminista no festival *The Second Coming*, a fundação da *Femme Productions*, produtora de filmes pornográficos feministas, idealizada por Candida Royale, e o lançamento da produtora de filmes *Fatale Video*, na década de 1980.

Esses marcos de fundação estão ligados à necessidade de rearticular uma política de visibilidade a partir de uma releitura crítica sobre a imagem pornográfica, considerando não somente o debate acerca da pornografia nos termos de uma política do prazer, mas também um espaço de crítica aos estereótipos de gênero veiculados no cinema.

Tal postura, que visa tanto confundir quanto disputar espaços de visibilidade, reafirma o caráter político dessas produções num contexto histórico-político marcado pelo conservadorismo, expresso na patologização das identidades homossexuais e ascensão da direita a espaços estratégicos de representação política.

As produções ligadas à pornografia feminista tinham em comum o fato de reconhecerem que as representações das mulheres na pornografia eram dirigidas a um público majoritariamente formado por homens heterossexuais. A reivindicação de um espaço de afirmação, nesse nicho, por um olhar feminino acerca da sexualidade tinha o intuito de consolidar representações que evidenciassem os prazeres e desejos femininos e também de rearticular a ordem da produção hegemônica da pornografia.

Para Candida Royale (2016), essa revisão do cinema pornô estava ligada primordialmente à desconstrução de cinco aspectos: a consensualidade do sexo, a extinção do *money shot*, a erradicação do formato estandardizado do filmes pornográficos, da representação pluridiversa de corpos, e raças com as quais os espectadores pudessem se identificar e um investimento técnico, que não estivesse comprometido precisamente em representar práticas sexuais de forma mecânica, mas explorar a influência de estéticas como o *cinema vérité*, preservando aspectos como espontaneidade, participação dos atores na construção de seus personagens, assim como a exploração de argumentos mais sofisticados para os filmes.

Se as mulheres não criam suas próprias visões sobre o erótico, sua própria linguagem sexual, os homens continuarão fazendo-as por nós e nunca compreenderemos de todo a nossa própria e única natureza sexual. As mulheres têm muito mais a contribuir sobre o que constitui o sexo ou o ato amoroso. Nossa sexualidade é mais complexa, tem mais matizes. Trazemos os elementos do imprevisível a este ato amoroso. Se os homens não podem nos ensinar a ser mais abertas, nós podemos ensiná-los a ser mais

sutis, a tomar seu ritmo, e a deleitar-se com cada momento segundo à medida que evolui. (ROYALLE, 2016, p. 103)

O caminho delineado pela coalização *sex-positive* que instituiu a pornografia feminista como um gênero cinematográfico nos Estados Unidos permite problematizar tais produções como plataformas de auto-representação, que confrontam diretamente as representações correntes da mulher no cinema e promovem uma releitura mais positiva sobre a sua imagem, além de estratégias alternativas de exploração do prazer, sintetizadas numa percepção sobre a sexualidade como território de aprendizado.

Ainda que os marcos inaugurais da pornografia feminista tivessem sido originados de uma resposta à censura, era evidente a indisposição de suas realizadoras com relação ao modo como a mulher era representada nas produções comerciais, fato que confirma a forma como resignificaram o cinema pornográfico, implementando artifícios que visassem expandir aspectos relacionados ao seu formato, modos de produção, critério de representação e qualidades estéticas dos filmes.

É fundamental pontuar que nesse mesmo contexto de produção da pornografia feminista, emergia o nascimento de uma crítica cinematográfica destinada à pornografia e que trazia consigo, o intuito de debater aspectos estéticos e políticos de produções que muitas vezes não tiveram o espaço merecido nas salas de exibição destinadas a filmes pornográficos nos Estados Unidos.

Para além de uma tarefa de divulgação de produtos, essa crítica também trazia consigo um papel educativo, expandindo debates em setores acadêmicos, divulgando exposições amadoras em logradouros especiais, e democratizando produções pornográficas alternativas a um público que desconhecia a formação de uma cena pornográfica independente, cujos investimentos não estavam restritamente ligados aos imperativos do lucro, mas às possibilidades de trazer representações que desnaturalizavam as verdades sobre o sexo cristalizadas em produções de grande circulação.

Descobrimos que parece que tudo o que as mulheres fizeram para alcançar o orgasmo foi proibido pelas leis que regulavam os filmes pornográficos. Os verdadeiros orgasmos femininos foram proibidos quando tentamos vender nossa revista ou nossos

vídeos nos Estados conservadores (...) Deste modo tão grosseiro, descobrimos na *On Our Backs* e em nosso braço filmico, *Fatale Video*, que o mundo do “legalmente obsceno” nada tem a ver com a realidade. (BRIGHT, 2016, pp. 53-54)

Revistas como *Penthouse Forum* e *On Our Backs*, que tiveram na linha de frente editoras ligadas ao movimento feminista, moviam-se com dificuldade em busca de materiais em salas de exibição, cineclubes amadores e travavam contato com realizadores independentes em busca de materiais de difícil acesso, numa espécie de dupla jornada que consistia na formação de um público simultaneamente leitor e cinéfilo. Segundo Bright (2016),

Quando a *Forum* me contratou, havia muitos fanzines sobre pornografia, mas não havia resenhas independentes ou periódicos autênticos. Não se havia visto ainda um artigo em um diário corrente ou em uma revista de verdade sobre a economia, a estética ou o trabalho diário dentro da indústria de cinema para adultos. (BRIGHT, 2016, p. 49)

Ao refletir sobre o conceito de gênero, a historiadora Teresa di Lauretis (1994) irá defini-lo como uma representação que é veiculada por tecnologias que o produzem e o irradiam na cultura. Para a autora, tais representações possuem uma conexão direta com a construção de nossas identidades, cumprindo a função de consolidar uma ordem dominante que cristaliza verdades e produz desigualdades.

Embora afirme a impossibilidade preliminar de instituir existências destituídas de gênero, Lauretis (1994) compreenderá possibilidades de rearticular as formas de representação, como demonstra sua hipótese desconstrucionista.

Eu o imagino como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento. E é aí que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados – termos que tenham efeito e se afirmem no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da(s) diferença(s) sexual(ais). (LAURETIS, 1994, p. 237)

Fazendo empréstimo da teoria do cinema, di Lauretis (1994) discutirá sobre o *Space Off*, como um conceito delineador de fronteiras que se

expressam no quadro da tela de cinema e deduz, pela invisibilidade, aquilo que está fora dos limites da representação. O modo como a autora se apropria do conceito aproxima-se dos objetivos que fundamentam a pornografia feminista. Suas realizadoras estruturam formas de resistência ali nas periferias da representação hegemônica.

É nessa disputa por visibilidade que se sustenta a proposta de *XConfessions*, projeto idealizado pela realizadora Erika Lust, que utiliza episódios vividos por mulheres e suas fantasias sexuais como argumento para produção de pornografias.

Ao reencenar o prazer de outras mulheres, Lust desafia as representações dominantes de gênero e sexualidade, colocando em cena personagens em estreita conexão com uma proposta de desestabilização do sexo cristalizada na pornografia tradicional, além de fomentar um debate sobre a pornografia como pedagogia e das relações de poder e prazer que atravessam as representações veiculadas por esse gênero cinematográfico.

Em geral, o pornô não educa bem no que diz respeito a como manter relações sexuais (...) mas nos oferece pistas tentadoras sobre por que ter relações sexuais, ou sobre diferentes tipos de sexo que talvez não houvéssemos considerado. No melhor dos casos, expande nossas concepções de prazer ao invés de limitá-las. (HARTLEY, 2016. p. 361)

A partir dessa via, abrem-se caminhos para problematização da esfera das representações no âmbito das políticas do desejo, criando alternativas de fruição que reflitam sobre o prazer de ver o sexo na tela, os discursos ali veiculados e, sobretudo, o público a que se destinam tais filmes.

A discussão sobre a construção do prazer visual no cinema pornográfico está em sintonia com pressupostos teóricos de estudiosas feministas do cinema, em especial Laura Mulvey (1983). Em seu clássico ensaio sobre o prazer visual, a autora preconiza um tipo de prazer próprio do cinema, no qual o ato de olhar um filme se traduz numa relação que envolve erotismo e convenções culturais nas quais o olhar está envolvido ¹⁹.

¹⁹ Em Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo”, inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946), Mulvey abandona a percepção do prazer visual como característica específica do cinema, para

Ao sugerir a destruição do prazer como alternativa para a construção de uma nova linguagem do desejo, Mulvey preconiza a superação de modos de ver que instituem assimetrias nas representações do cinema, vislumbrando práticas e reflexos mais progressistas na produção do prazer visual, presentes no cinema de vanguarda, nos filmes experimentais e outros cinemas não-hegemônicos.

O cinema alternativo (...) cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto no sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas. Um cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto. (MULVEY, 1983, pp. 439-440)

A pornografia feminista trouxe para o cinema a potência de re-imaginar o sexo, o gênero e a sexualidade como categorias instáveis que circulam nas periferias do discurso patriarcal como micropolíticas que desmantelam as noções consolidadas no cinema pornográfico comercial, instituindo a perspectiva de um outro olhar – o olhar da mulher – na construção das narrativas de sexo explícito.

Simultaneamente, cada produção vinculada à pornografia feminista estabelece uma crítica às representações pornográficas usando como réplica a amplitude deste gênero na economia do prazer visual, retomando a dimensão política de sua imagem, perdida com sua cooptação pela indústria do sexo. Seus filmes erradicam os limites das representações de gênero, corpo e prazer delineadas pela pornografia *mainstream*, assim como reconfiguram estruturas de produção laboral, que propiciem aos/as trabalhadores/as do sexo, condições de trabalho mais justas e seguras, num espaço que integre trocas, intervenções e resistências.

Ao longo de quatro décadas de surgimento, a releitura produzida pela pornografia feminista ganha mais espaço e repercussão, inspirando

entendê-lo como influência de outras linguagens, tradições e culturas populares. Ver Pessoa Ramos, Fernão (Org). Teoria Contemporânea do Cinema Volume I. São Paulo: Senac, 2005.

pensadores, criadores e espectadores a revisar seus juízos e explorar, através das imagens do cinema, novas formas de sexualidade.

Breve percurso metodológico

A metodologia utilizada para a pesquisa será a análise fílmica, fundamentada na poética do cinema, conceito criado por Wilson Lopes (2004), a partir da releitura da poética aristotélica, tratado sobre ficção e representações literária e dramatúrgica, escrito pelo filósofo no século IV A.C. De acordo com Gomes,

A perspectiva que é apresentada (...) busca, portanto, colocar-se como uma alternativa a ser examinada no contexto da discussão sobre procedimentos de análise fílmica. Não se trata de uma teoria geral da interpretação do filme ou de uma resposta global à pergunta sobre como analisar um filme, mas de uma perspectiva analítica, que acreditamos capaz de orientar o olhar e o discurso sobre a obra cinematográfica, apoiada, por sua vez, em uma teoria sobre o funcionamento do filme. (GOMES, pp. 92-93).

A metodologia de Wilson Gomes visa adaptar a delimitação de sua análise ao campo da linguagem audiovisual, seguindo o roteiro preliminar estabelecido pelo filósofo grego. Desse modo, a elaboração de um filme deve ser sistematizada em três dimensões: efeitos, estratégias e recursos, que serão decompostos, na intenção de identificar a organização interna do filme.

Uma vez assinalado o filme como uma composição de dispositivos e estratégias que interagem entre si, caberá à análise em questão isolar tais efeitos na intenção de visualizar quais os sentidos, sentimentos e sensações são obtidos pelo espectador durante a sua experiência fílmica. “Dito de uma outra forma, no programa teórico e metodológico da poética o começo de tudo é a identificação daquilo que compõe a experiência fílmica, daquilo que o filme faz com os seus apreciadores, daquilo que emerge da cooperação entre intérprete e texto” (GOMES, 2004, p. 21).

Para chegar a esta etapa, há de se realizar uma leitura às avessas do filme, partindo da experiência fílmica à obra, do efeito à sua estratégia, a fim de

visualizar como é realizada a sua programação, ou seja, como a articulação dos elementos constituintes do filme interage entre si no intuito de produzir efeitos sobre o espectador.

Remontar do efeito à sua programação na peça filmica é realizar um percurso inverso ao da produção da obra. Assim, por exemplo, de emoções como horror, comoção, angústia, suspense ou estranhamento se remonta às estratégias e dispositivos que são capazes de gerá-los, estuda-se o mecanismo na base do qual funcionam, procura-se estabelecer leis gerais da programação de efeitos em filmes, procura identificar-se os códigos internos de funcionamento da composição do filme a partir dos gêneros de efeito em que se especializam. (GOMES, 2004, p. 98)

A metodologia consistirá na decomposição de três dimensões que constituem a programação do filme: seus meios (ordenação dos materiais destinada a produção de efeitos); estratégias (programação dos efeitos próprios da obra); e efeitos (execução dos meios e estratégias; o filme como resultado). Uma vez que os materiais constituintes do filme são variados, para efeito da análise de Gomes, eles serão classificados em quatro grupos: materiais visuais, sonoros, cênicos e narrativos.

Sendo a obra um processo de programação dos efeitos, a análise tratará de abordá-los em três elementos: sensação (frio, quente, rugoso, liso, etc), sentimento (alegria, tristeza, raiva), e sentido (significado), que serão analisados a fim de expor o funcionamento da máquina de programação cinematográfica.

Uma vez que nosso estudo deteve-se na transposição de uma categoria – a abjeção – para o âmbito cinematográfico, nossa pesquisa consistirá em decompor tais efeitos, de modo a visualizar como a articulação dos materiais visuais, sonoros, cênicos e narrativos irá transpor para o cinema a categoria do abjeto, e, assim, mostrar como a programação dos efeitos é realizada nos dois filmes escolhidos para análise deste estudo.

Por considerarmos que esta tarefa excede o limite de nossa pesquisa, propusemos um recorte metodológico que consiste na análise de três elementos do filme: construção do espaço, representação de práticas sexuais e iconografia dos personagens. Para esta análise, escolheremos cenas relativas a cada aspecto, e decomporemo-nas em quatro *frames* que serão analisados em conformidade com a metodologia de pesquisa acima descrita

Otto; or Up with Dead People

Otto; or Up with Dead People é a primeira produção de Bruce LaBruce a dialogar com o universo de filmes de horror. Distinto de suas obras anteriores, caracterizadas pelo diálogo entre arte e pornografia, a produção do diretor segue dois trajetos: no primeiro, apresenta-nos Otto, um jovem com crise de identidade que perambula por Berlim, enquanto tenta sobreviver à violência das ruas e reconstruir seu passado a partir de flashes, que, eventualmente, assediam sua memória. No segundo, por sua vez, somos apresentados ao *Up with Dead People*, um épico político-pornográfico sobre uma peste que se espalha pela terra, transformando as pessoas em zumbis gays recrutados por Fritz, líder de uma coalização de mortos-vivos que recruta novos soldados através do sexo e da morte.

A ideia é, desde logo, original: fazer um filme sobre zombies... gays. Todavia, LaBruce quis ir mais longe e propor um novo olhar sobre a tradição *mainstream* dos filmes de zombies – um pouco na linha de Romero, mas com mais ousadia ainda. E tal como sucede nos filmes do autor de *A Noite dos Mortos-Vivos*, também aqui o zombie surge como figura cujo sentido é claramente metafórico. (CARVALHO, 2008, *online*)

Enquanto o espectador aos poucos vai desvendando a vida de Otto através da reconstituição de suas memórias, as duas narrativas se cruzam, formando uma rede metalinguística, que ora aborda as incursões de Otto pelo submundo de Berlim, ora o apresenta como parte do elenco do filme de Medea Yarn, cineasta *underground*, que dirige o filme dentro do filme de LaBruce.

Embora *Otto; or Up with Dead People* eventualmente apresente cenas de sexo explícito, a produção distancia-se do esquema dos filmes que popularizaram a reputação de LaBruce como realizador pornográfico. Assim, a suspensão da narrativa típica do gênero de sexo explícito dá lugar a uma experimentação narrativa mais ousada, onde o ato de fazer o filme divide espaço com a trama sobre seu protagonista, e as sequências destituídas de linearidade reencontram seus pontos, inicialmente desordenados na montagem do realizador

L.A. Zombie

L.A. Zombie é mais uma produção do realizador Bruce LaBruce que flerta com o hibridismo dos gêneros cinematográficos pornografia e horror. A trama conta a história de um zumbi que surge dos mares, apresentando ao espectador uma versão menos glamourosa da Califórnia, enquanto transita por espaços esquecidos, paisagens destituídas de beleza e interage com personagens escórias social por meio do sexo casual.

Tal como em *Otto*, o personagem da história traz consigo uma ambivalência: ora aparece representado pela figura de um homem, ora reaparece em cena como zumbi. Entretanto, uma questão pontual, trazida por Bruce LaBruce em sua produção, consiste em ressignificar a mitologia do zumbi consagrada pelo cinema hollywoodiano. Enquanto nos tradicionais filmes de horror o zumbi representa uma ameaça à integridade da vida dos seres humanos, na produção do diretor canadense há uma leitura inversa da ontologia monstruosa do cinema: ao invés de sacrificar personagens, eles lhes reabilita a vida através da necrofilia, literalmente penetrando com seu pênis de tamanho desproporcional as feridas dos mortos com quem, corriqueiramente, se depara em suas constantes andanças pelas ruas. Tal descrição, entretanto, sinaliza alguma espécie de comentário reducionista da obra, cuja marca visa transcender aspectos desconstrucionistas em busca de uma reflexão mais profunda acerca do conflito homossexual entre incluir-se no paradigma marginalizado, ou fugir desse reconhecimento social, possibilitado por tal alegoria.

À primeira vista, é possível ver *L.A. Zombie* como pouco mais que uma fábula de desconstrução estruturalista, em que o filme de zumbi é revirado, com o zumbi que traz vida no lugar da morte, e com isto afeta também a alegoria ocasional sobre homossexualismo (sic) como vírus no cinema de horror. Mas tal leitura é bem redutora sobre o que LaBruce busca aqui, assim como seria tratá-lo só como outro confronto do cineasta com a representação de boa parte do cinema gay de festivais, com o zumbi mendigo de LaBruce com seu pênis putrefato e sêmen sangrento certamente como uma das imagens mais fortes do homossexual como figura marginalizada que o cinema contemporâneo tenha produzido, justamente por sua recusa em existir só como figura alegórica. (FURTADO, 2011, *online*)

L.A. Zombie é uma produção que dialoga mais expressivamente com os códigos da narrativa pornográfica: suspensão eventual da narrativa em

números sexuais, constante apelo a *closes* genitais que evidenciem a penetração, *money shots* e um elenco formado prioritariamente pelo *star system* da pornografia gay contemporânea são alguns dos marcadores que reforçam sua inclinação pelo gênero (*genre*), que tornou seu realizador mundialmente conhecido. Fábula contemporânea sobre o zumbi como materialização da fronteira que separa a humanidade de seu pólo antípoda, *L.A. Zombie* concede ao seu protagonista uma certa afiliação à esfera do humano. Ao relembrar todos os encontros com os personagens em sua tarefa de reabilitar vidas, o monstro, que aparece em cena com aparências distintas, retorna ao cemitério descrente na humanidade. Melancólico, ele chora. E retorna à sua lápide.

CAPÍTULO 3 – Práticas, espaços e personagens abjetos ²⁰

3.1 Ethos da dissidência: (Im)pacto contrassexual e a abjeção da sexualidade

Embora a discussão sobre o desejo seja um tema corrente nas produções de variados campos do saber, a sua transmutação na categoria sexualidade é uma operação recente. Surgida no século XIX, a palavra constituiu um território de conhecimento que abrangeria esferas distintas, tais como reprodução humana, comportamentos, as normas e transformações relativas ao modo como indivíduos imprimiriam significado às suas práticas, sentimentos e sensações (FOUCAULT, 1984).

Uma vez definida nessa categorização, a sexualidade passa a ocupar um papel de destaque nas abordagens sobre a identidade, pois se torna um conceito que fundamenta a constituição das subjetividades. Seja como forma de saber, estrutura de poder e modo de auto-reconhecimento, a sua emergência como espaço que dialoga conhecimento a formas de subjetividade, percorre um roteiro histórico pontuado pela análise dos discursos médicos, a formação de saberes provenientes de tecnologias disciplinares, a análise do poder e o estabelecimento do ser humano como sujeito sexual.

Em suma, trata-se de ver de que maneira, nas sociedades ocidentais modernas, constitui-se uma “experiência” tal, que os indivíduos são levados a reconhecerem-se como sujeitos de uma “sexualidade” que abre para campos de conhecimentos bastante diversos, e que se articula num sistema de regras e coerções. (FOUCAULT, 1984, pp. 9-10)

Ao ultrapassar as limitações impostas pelas teorizações clássicas da sexualidade e a influência da herança cristã dos dois últimos séculos, Michel Foucault (1984) implementa um percurso alternativo de análise sobre a história da sexualidade, com vistas à investigação de práticas subjetivantes, da relevância do desejo como espaço de descoberta de si e do outro e da

²⁰ Neste capítulo, dedicaremos-nos à análise dos filmes *Otto; or Up with Dead People* e *L.A. Zombie*, utilizando a metodologia de análise poética do filme e enfatizando nossa análise nos três recortes acima citados, baseados na seleção de um grupo de frames de cada uma das produções do realizador.

sedimentação que dissocia práticas, discursos e comportamentos nas fronteiras entre o natural e o seu pólo antagônico.

Tal percurso, que estabelece o que o autor definirá como uma “hermenêutica de si” cumpre o objetivo de traduzir cada experiência, materializando-a em personagens marginalizados da paisagem cotidiana, como o criminoso, o doente, o homossexual, entre outros. Contornando uma cronologia que tem início na antiguidade clássica e se estende até a modernidade cristã, a análise da sexualidade proposta por Foucault (1984) recai sobre as questões pelas quais a atividade sexual se tornou uma questão de foro moral, conforme ilustram as referências a textos, normas, regras, conselhos e outros postulados que orientam o indivíduo na avaliação, questionamento e conformação de seu comportamento, desencadeando, a partir daí, não a constituição de uma zona de interdições, mas uma cultura estimulada pela problematização da sexualidade.

Portanto, pareceu-me que a questão que deveria servir de fio condutor era a seguinte: de que maneira, por que e sob que forma a atividade sexual foi constituída como campo moral? Por que esse cuidado ético tão insistente, apesar de variável em suas formas e em sua intensidade? Por que essa “problematização”? E, afinal, é esta a tarefa de uma história do pensamento por oposição à história dos comportamentos ou das representações: definir as condições nas quais o ser humano problematiza o que ele é, e o mundo no qual ele vive (FOUCAULT, 1984, p. 13).

Retomando os pressupostos foucaultianos que sinalizam a sexualidade no âmbito de uma estrutura de poder disciplinar, Beatriz Preciado (2014) reflete tal categoria como uma tecnologia sociopolítica que, em conjunto com o sexo e o gênero (*gender*), reafirmam através de ritos performativos a orientação referencial heterocentrada através da qual corpos são governados.

Para a autora, a concepção de corpo como instância em que são inscritas verdades coloca em cena uma relação que associa a compreensão de natureza à heterossexualidade. Essa concepção é decorrente de um processo reiterativo de normas que, uma vez materializadas nos corpos, dão combustível ao insistente processo de elaboração de sujeitos alinhados a uma dinâmica de governo e significados dentro da estrutura heterossexual. Tal estrutura produz identidades, práticas e normas e as distribui com base no estabelecimento de

esquemas binários que se expressam nos termos de masculino-feminino, homem-mulher, homossexual-heterossexual, entre outros.

O sistema sexo-gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero) sexualidade, longe de surgir de cada corpo recém-nascido, deve se inscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e recitação de códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. (PRECIADO, 2014, p. 26)

Todavia, a complexa operação de engendramento realizada pelas tecnologias responsáveis pela hegemonização do ideário heterossexual abre precedentes para rearticulação de sua ordem. Segundo Preciado (2014), tais precedentes encontram-se presentes no que a autora definirá como contrassexualidade, uma teoria do corpo que visa criticar a ordem disciplinar tendo como fundamento a formulação de práticas contraprodutivas, que se traduzem na emergência de um novo contrato social que privilegie formas alternativas de saber-prazer que se contraponham ao paradigma consolidado pela sexualidade moderna.

Dentre alguns pontos debatidos pela proposta contrassexual de Preciado, encontra-se a necessidade de sexualização total do corpo, uma vez que o sexo encontra-se reduzido a zonas erógenas, fato que coloca o desejo, a excitação e orgasmo como sensações ligadas às genitálias. Ao reivindicar a urgência de uma sexualidade polimórfica, Preciado reflete, também, os efeitos que tais práticas implicam, pois tais ações, que marcam uma mudança de posição de enunciação, permitem descontextualizar a forma de ordenamento da sexualidade tradicional e encontrar nos desvios, fissuras e fraturas uma rota de fuga da ordem heterocentrada do desejo.

Os processos de ressignificação presentes no contrato contrassexual debatido por Preciado (2014) não perdem de vista a preocupação com as formas de uso das tecnologias destinadas à consolidação da norma sexual moderna. Se a conformidade entre sexo, gênero e sexualidade estabelece os fundamentos de uma construção de verdade alinhada com os pressupostos heterossexuais, a desconstrução de tais mitologias deverá caminhar na

contramão²¹ dos usos tradicionais de tais artefatos, a partir de demandas que visem contestar os discursos, práticas e representações difundidas por tais tecnologias, inaugurando, assim, uma nova relação entre homem e dispositivo.

Com a vontade de desnaturalizar e desmistificar as noções tradicionais de sexo e gênero, a contrassexualidade tem como tarefa prioritária o estudo dos instrumentos e dispositivos sexuais e, portanto, das relações de sexo e de gênero que se estabelecem entre o corpo e a máquina. (PRECIADO, 2014, p. 25)

É ancorado nessa percepção do corpo, como entidade que substitui a função de ser significado para emergir como instância autônoma, que significa a si mesmo e aos seus desejos e práticas, que surge o movimento pós-pornô, expressão fundamental das reivindicações contrassexuais no âmbito das políticas de representação da sexualidade.

O pós-pornô é um movimento artístico e político que surgiu em meados da década de 1980 na Europa. Integrando expressões variadas que contemplam performance, literatura, cinema e outras artes, seu principal objetivo consiste em efetuar uma leitura crítica sobre a pornografia hegemônica, abraçando a elaboração de representações sexuais historicamente marginalizadas. Inspirado pela teoria *queer*, pelo feminismo pró-sexo e pela cultura *punk*, o pós-pornô ultrapassa os sítios de origem e sedimenta-se em vários países, alcançando uma repercussão mais efetiva a partir dos anos 2000, com o crescimento de grupos, ativistas e artistas concentrados primordialmente na cidade de Barcelona.

Embora cada produção traga consigo especificidades, pode-se apontar no movimento três elementos que tem sua raiz no processo de disputa de sentidos empreendido entre o movimento e a produção pornográfica comercial: representação de corporalidades fora dos padrões da pornografia (gordos, magros, deficientes físicos), predileção por práticas sexuais alternativas (*bondage*, *fistingfuck*, sadomasoquismo, necrofilia, dendrofilia, dentre outros) e protagonismo de identidades fora da ordem heterossexual (lésbicas, *queers*, gays, transexuais não binários), características que, integradas num contexto

²¹ Dentre algumas reivindicações presentes no seu manifesto contrassexual, podemos citar a erotização do ânus – órgão que foge aos ditames reprodutivos – e a realização de práticas familiares às comunidades gays e lésbicas, tais como sadomasoquismo, utilização de dildos e fisting fuck.

de autogestão, cumprem a função de apresentar ao público uma abertura do imaginário erótico consolidado pela pornografia e incitar as variadas possibilidades de explorar o prazer.

O pós-pornô produz novas narrativas do prazer que não só permitem a visibilidade das sexualidades dissidentes, mas também funciona como convite à experimentação da sexualidade de maneira lúdica, sem preconceitos e criativa. Não pretende ser instrutiva, tampouco adestradora. Ao contrário. É inquietante, incômoda e perturbadora. (MILANO, 2014, p. 10)

No campo do audiovisual, tal empreendimento de releitura da pornografia hegemônica aparece nas produções de realizadores como Virginie Despentes, Maria Llopis, Shu Lea Sheang, e nas produções latino-americanas de coletivos como CUDS (Coordenação Universitária pela Dissidência Sexual), e artistas como La Fulminante.

Em cada uma das obras realizadas por estes artistas, reside uma potência desestabilizadora que coloca em questão o caráter de realidade, impulsionado pelos discursos hegemônicos acerca da sexualidade, difundidos pela pornografia hegemônica. Suas práticas, seus prazeres, suas políticas de representação e outros aspectos pertinentes à consolidação de regimes de verdade veiculados pela pornografia são continuamente desconstruídos por representações que ampliam os horizontes do desejo e investigam as falsas fronteiras que posicionam as políticas de construção da diferença sexual, as dinâmicas de dor e prazer, realidade e ficção, colocando em suspensão supostas verdades acerca da sexualidade que foram significadas pelo discurso audiovisual pornográfico.

Desse modo, se as narrativas pornográficas tradicionais visaram instituir o olhar masculino como foco primordial do prazer visual, significando o desejo sob uma perspectiva heterocentrada, que resvala sob os territórios da conformidade entre sexo, gênero e sexualidade, interessa nesse trabalho analisar o contraponto a essa esfera, o território onde a instabilidade destes protocolos dirige-se ao domínio da contraprodutividade, que se traduz na significação audiovisual da sexualidade abjeta, o ponto antípoda da produção hegemônica do discurso pornográfico, em que as esferas da repulsa, desidentificação e distanciamento encontram-se alinhadas na ampliação de

uma gramática do desejo, na qual outros olhares confrontam verdades, significados e discursos.

O pós-pornô surge como um desvio discursivo produzido por aqueles sujeitos sexualmente caracterizados como abjetos, pervertidos, enfermos, que – fartos de serem invisibilizados ou estigmatizados – começam a visibilizar sua resistência à heteronormatividade. Seu efeito é atuar como ponto de fuga rumo a novas representações do prazer, críticas e abertas à plenitude da experiência. (MILANO, 2014, p. 21)

Uma vez estabelecido este roteiro, prosseguiremos nossa investigação sobre os processos de representação no cinema pós-pornô de Bruce LaBruce. A partir dos *frames* pertencentes aos filmes *Otto; or, Up with Dead People* (2008) e *L.A. Zombie* (2010), discutiremos como a organização das unidades, que serão analisadas aqui, irão participar interativamente no processo de programação dos efeitos, resultando na representação da sexualidade abjeta.

3.1.1 A sexualidade abjeta em Otto



Frame 3.1

Frame 3.2



Frame 3.3

Frame 3.4

Materiais Narrativos – Ao analisarmos a questão da representação da sexualidade abjeta a partir de um recorte narrativo, percebemos não somente a influência de uma estrutura dialógica própria da pornografia na construção da narrativa do filme, mas, sobretudo, uma reconfiguração das formas de representação instituídas na obra. Tal filiação, que alguns teóricos (LEITE JUNIOR, 2006) definirão como pornografia bizarra tem herança em manifestações mais radicais da expressão erótica, conforme podemos perceber em autores como Sade e Georges Bataille, cujo link entre sexualidade e morte estabelece outras normativas de prazer, ampliando, assim, os imaginários do leitor acerca da experiência erótica, aproximando tais

narrativas de uma busca incessante por um prazer distanciado das normativas tradicionais. “Chamo o que não acontece, de tanto que é verdade que o que acontece é o insaciável desejo do que não acontece” (BATAILLE, 1988, p. 316).

Desse modo, preservam-se os códigos relativos à narrativa pornográfica, mas se alteram as representações da sexualidade ali presentes, conforme sinalizam ações como ingestão de vísceras (*frame* 3.1), close em rostos ensanguentados beijando-se (*frame* 3.2), penetrações em orifícios alternativos do corpo (*frame* 3.3) e *closes* correlatos (*frame* 3.4), que sinalizam um distanciamento dos protocolos de prazer cristalizados pela narrativa pornográfica hegemônica, em nome de uma experiência calcada numa imaginação pornográfica (SONTAG, 1987), que não só reflita acerca dos processos de domesticação do desejo, mas permitam ultrapassar os paradigmas de olhar institucionalizados pelas narrativas pornográficas tradicionais.

Materiais Visuais – Nessa sequência, os atores estão posicionados no centro do quadro, numa cozinha em que há poucos elementos visuais. Os planos organizam-se em torno da exposição de uma ação. O enquadramento, aqui, traz um aspecto gradual de detalhamento, com os personagens, primeiramente, enquadrados frontalmente em planos, cuja altura prioriza a angulação *contra-plongé* (de baixo para cima) no *frame* 3.1, numa codificação escalar que aproxima o olhar da ação representada, num afunilamento que vai do plano médio (*frame* 3.1 e 3.3) ao plano-detelhe (*frame* 3.4).

A iluminação é artificial. Por se tratar de um filme preto e branco, há uma organização cromática que se articula em termos de claro e escuro, com tonalidade branca, preta e cinzenta. Como este *frame* incorpora, dentro da produção do diretor, um fragmento de um filme dentro de um filme, o uso estético do recurso preto e branco transmite ao espectador a ideia de que o fato não está sendo captado no momento em que acontece, dando a impressão de artificialidade. Tal sentido é usado no cinema, com certa frequência, para fazer alusão a *flashbacks* e incorporar na cadeia narrativa uma suspensão da linearidade, decorrente do uso de tais paletas em preto-e-branco num filme colorido.

As obras deste gênero, ao desenvolverem no espectador esta impressão de convenção, esta impressão que “é cinema”, concentram, de certa forma, o caráter convencional do cinema nos episódios que reproduzem o “écran” no “écran” e levam a considerar que tudo o mais é a vida autêntica”. (LOTMAN, 1978, p. 36)

Com relação aos aspectos estritamente fotográficos, a articulação da câmera trêmula com cortes bruscos dá uma sensação de agilidade à exposição da ação.

Materiais Sonoros – Analisando mais detidamente os materiais sonoros, percebe-se que o realizador articula uma trilha sonora de teor mais melancólico, com sons exprimidos pelos movimentos dos personagens em cena. Ações como mastigação (*frame* 3.1), penetração sexual (*frames* 3.3 e 3.4), beijos (*frame* 3.2), gemidos de dor e prazer são colocadas em ênfase na narrativa.

Tal recurso é organizado em conformidade com a codificação dos planos, de modo a exercer no espectador um impacto físico mais pungente, como numa espécie de “*close up* sonoro” (ABREU, 1996), que estabelece uma relação mais sensória entre espectador e ação, assim como um maior grau de realismo ao ato representado, tal como as narrativas de horror e pornografia o fazem, no intuito de produzir uma resposta física do espectador quando o mesmo assiste a um filme. Desse modo, a sensação de maior empatia, a ponto do espectador sentir-se incomodado com os sons, permite que ele se envolva mais fisicamente na ação.

Materiais Cênicos – No âmbito cenográfico, a cena apresenta poucos elementos. Os personagens vestem roupas escuras (*frames* 3.1, 3.2 e 3.3) para exercer um contraste com o ambiente branco, e elementos como sangue são colocados em cena para produzir um sentimento de incômodo visual. Os atores, por sua vez, tentam desempenhar uma atuação mais visceral, que visualize a categoria do zumbi como um personagem movido por instintos, conforme se pode visualizar nos *frames* que conciliam trechos de canibalismo (3.1) com práticas sexuais alternativas (3.3 e 3.4). Desse modo, a junção destas práticas desempenhadas pelos atores promove um efeito de

desidentificação, uma vez que trazem consigo o contraste entre elementos considerados desagradáveis (sangue, vísceras) com exposição do ato sexual de maneira distinta das normais tradicionais, já que aqui a penetração acontece em fraturas e feridas abertas do corpo.

3.1.2 A sexualidade abjeta em L.A. Zombie



Frame 4.1

Frame 4.2



Frame 4.3

Frame 4.4

Materiais Narrativos – Conforme podemos visualizar na sequência de frames escolhidos, há novamente uma desprogramação dos efeitos de prazer, daquilo que Maingueneau (2010) definiria como pornografia canônica, cujo

intuito é representar práticas sexuais comuns e familiares à narrativa pornográfica *mainstream*. Se no *frame* 4.1, o enquadramento de um corpo deitado sobre o chão, sendo observado por uma criatura parece fazer alusão à ameaça da vida pela figura monstruosa, nos frames seguintes tal associação é desmantelada pelo engajamento dos corpos em práticas sexuais que, novamente, causam estranhamento ao olhar familiarizado com as narrativas pornográficas tradicionais.

Os textos de pornografia não canônicos, ao suscitarem a questão da legitimidade de sua própria escrita, participam do poder de toda literatura, que é inevitavelmente reflexão em ato sobre aquilo que funda suas próprias regras: pelo simples fato de ela definir soberanamente suas normas, ela precisa, simultaneamente, construir seu mundo e legitimá-lo. (MAINGUENEAU, 2010, p. 49)

Embora recursos como o *close* da penetração (*frame* 4.3) e ejaculação facial (*frame* 4.4) sejam familiares ao espectador, a ressignificação de tais modalidades, nesta sequência, visa estabelecer uma distinção das expectativas em termos de protocolos de prazer visual, instaurando uma nova política do desejo, que fuja da órbita canônica para efetuar uma ruptura com tais protocolos.

Materiais Visuais – A articulação dos planos de conjunto, médio e primeiro plano (*frames* 4.1, 4.2, 4.3 e 4.4 respectivamente), procura detalhar visualmente outra cena de penetração. Nesta abordagem, o sentimento de repulsa advém da exposição detalhada das fraturas do corpo do personagem (*frames* 4.3 e 4.4). Enquanto o uso do *contra-plongé* confere um status de superioridade ao personagem do zumbi, enquadrado no primeiro *frame* 4.1 visualizando o cadáver sobre o chão, o recurso ao plano-detelhe permite oferecer um detalhamento maior das vísceras, sangue e feridas do personagem, produzindo no espectador uma sensação de desconforto e nojo diante da simulação de penetração. O uso da cor vermelha contribui para esse efeito, ocupando um papel imprescindível na potencialização deste efeito na cena.

Outro aspecto que merece atenção na organização desta cena diz respeito ao modo como a codificação das tipologias do filme pornográfico são

ressemantizadas na cena, a exemplo do uso da ejaculação facial (*frame* 4.4), captadas pela câmera em posição fixa.

Materiais Sonoros – A trilha sonora usada para a cena consiste em trazer um clima de mistério à ação. Assim como demonstrado nos planos de maior detalhamento (4.3 e 4.4), os demais recursos sonoros visam conferir maior proximidade aos atos apresentados nos planos de maior evidência dos atos sexuais, como o som do pênis do zumbi penetrando o coração do ator.

Materiais Cênicos – Há poucos materiais cênicos. O espaço apresentado é vazio e visa demonstrar uma ação ocorrida após uma tragédia automobilística, portanto carro, sangue, e o corpo desmembrado do ator partilham entre si a atenção nos *frames* escolhidos para análise visual.

3.2 Fronteiras, campos e zonas: contornos do espaço abjeto no cinema

Pensar o cinema como construção artístico-social presume compreender não somente as especificidades de sua linguagem, mas a influência exercida por sua mensagem no imaginário do público. Tal consideração oferece pistas, que alinham essa complementaridade em função de critérios como o movimento, riqueza de detalhes, rearticulação de espaço e tempo, características responsáveis pela impressão de realidade do cinema. Ao enfatizar a reflexão sobre o espaço, observa-se uma dupla dimensão que fundamenta a representação topográfica nas imagens móveis: espaços físicos (cidade, campo, selva, etc.) e psicológicos (provenientes de distintos estados mentais de personagens). Tal como a ilusão de movimento impressa na organização dos *frames*, a representação do espaço figura como artifício, de modo a garantir o efeito de realidade do cinema.

Desse modo, a interação entre tempo e espaço constitui o fundamento da experiência cinematográfica. Nesta estrutura justaposta, a relação entre personagem e entorno resulta numa dinâmica peculiar, uma vez que a mobilidade do corpo sobre o ambiente determina a modificação do espaço pelo personagem. Uma vez afirmada essa natureza intercambiável do cinema como

ato criativo, é inevitável refletir sobre a interferência de valores, crenças e ideologias como marcas que moldam usos, práticas e significados à representação do espaço cinematográfico, influenciando, sobremaneira, o imaginário do espectador, num processo de interpenetração no qual espaço físico e espaço fílmico constituem-se mutuamente e, com isso, produzem efeitos sobre o cotidiano, a paisagem e as pessoas.

Nessa paisagem decodificada pelo cinema, emergem unidades que se organizam num processo criativo, transmitindo significados ao espectador, trazendo consigo ideologias, verdades e usos, que se consolidam nas relações espaço e cultura, arquitetura e práticas sociais, sociabilidades e ressignificações.

Um filme faz parte da luta ideológica, da cultura, da arte de sua época. Deste modo, encontra-se ligado a numerosos aspectos da vida situados fora do texto do filme, e isto origina toda uma série de significações que, tanto para o historiador como para o homem contemporâneo, são por vezes mais importantes do que os problemas propriamente estéticos. Mas para se inserir nestas relações extratextuais e cumprir a sua função social, o filme deve ser uma manifestação de arte cinematográfica, isto é, falar ao espectador com a linguagem do cinema e transmitir-lhe uma informação pelos próprios meios do cinema. (LOTMAN, 1978, p. 77)

Assim, a interação entre aspectos distintos da experiência cotidiana resvalam nos processos criativos, desencadeando toda uma gama de significações que operam na construção de imaginários, através da articulação de códigos próprios de um meio específico, informando ao espectador a influência de campos diversos da experiência extra fílmica, traduzidos pela linguagem cinematográfica. Dentre tais campos através dos quais a interação dos elementos constituintes da linguagem cinematográfica produz significados, podemos citar o espaço abjeto.

Em sua discussão sobre a abjeção, Judith Butler (2002) define-a como uma “zona inóspita”, onde transitam existências a quem a identidade de sujeito foi negada. Nessa espécie de limbo, que assume a posição de um não-lugar frente a uma estrutura geográfica que contorna física e conceitualmente o modelo ideal de cidade, circulam relações, trocas e práticas que traduzem sentidos particulares aos usos de tais espaços, cujas marcas de precariedade reverberam até os seus limites. Aprofundando a reflexão sobre o espaço, Isin e

Rygiel (2007) tomam como referência as proposições de teóricos como Giorgio Agambem, Julia Kristeva, Jacques Derrida e Hannah Arendt, a fim de compreender as relações entre abjeção e territorialidades, tendo como resultado o fracionamento do espaço abjeto a partir de categorias distintas, como fronteiras, zonas e campos, que se traduzem como espaços de exclusão.

Espaços abjetos são aqueles dentro e através dos quais pessoas cada vez mais angustiadas, deslocadas e expulsas são condenadas ao status de estranhos, forasteiros e alienígenas (por exemplo, refugiados, combatentes ilegais, insurgentes e conquistados) e despojados de sua (existente e potencial) cidadania (direitos tornando-se política) em várias fronteiras emergentes, zonas e campos ao redor do mundo. (ISIN; RYGIEL, 2007, p. 181)

Ainda que a reflexão sobre os espaços abjetos não comute com as políticas de gênero, sua discussão aponta um estreitamento entre a discussão de Butler (2002), proveniente do caráter de resistência próprio desses territórios. Ao estabelecerem uma distinção entre espaços de abjeção (territórios de eliminação) e espaços abjetos (como território de não-sujeitos), Isin e Ryegel (2007) tomam como exemplos situações distintas para ilustrar tal situação: respectivamente, o campo de concentração (espaços destinados à liquidação da vida) e guetos de refugiados (territórios caracterizados pela suspensão da lei, consolidadas por regimes de exceção que traduzem tais existências como invisíveis e inaudíveis).

Enquanto o espaço de abjeção não abre precedentes para reconfigurar-se, o espaço abjeto se traduz como (não)-lugar de resistência, um território, onde a lei volta-se contra seus focos difusos para subverter a ordem. “É precisamente nesta diferença que espaços abjetos não são espaços o abjeção, mas espaços de política. Portanto, é possível imaginar certos espaços de inexistência onde a abjeção pode ser resistida” (ISIN; RYGIEL, 2007, p. 184).

Em sua abordagem sobre o espaço, a teórica Frances Pheasant-Kelly (2013) afirma a existência de traços que aproximam as definições de instituição no âmbito ficcional e real. Suicídio, crueldade e violência são alguns dos aspectos citados pela autora para compreender de que modo a ideia de uma

instituição fílmica transcende o paradigma foucaultiano ²², que embasa tal conceito na vigilância para compreender a repressão como categoria que fundamenta a concepção de instituição defendida pela autora.

A partir desse roteiro, a discussão sobre o espaço é colocada em evidência como instância regulada pela instituição, enquanto o corpo, responsável pela modificação do espaço, é protagonista de variados processos de controle, exercidos por meio de práticas como a violência física, internação compulsória e terapias que, ao invés de afirmarem sua validade, tornam instável o poder da instituição. Ainda que o diálogo com termos tipicamente foucaultianos como poder, vigilância e controle emirjam na sua discussão sobre a representação do espaço nas narrativas de cinema, Phesant-Kelly (2013) analisa mais claramente como tais expressões são discutidas no âmbito de sua análise sobre o espaço fílmico.

A sua abordagem sobre a supressão de direitos, eliminação do desejo e erradicação da individualidade é a tônica de um estudo sobre a formação do espaço abjeto, a partir das representações da prisão, do manicômio e outras territorialidades cuja função primordial é estabelecer uma fronteira que separa o normal do outro. Ainda que práticas repressivas tivessem como consequência a supressão de garantias individuais, a resistência a tais práticas constituiria uma tônica na relação dos habitantes com tais espaços.

Tal supressão da individualidade geralmente leva à resistência dos habitantes e esforços para romper com a instituição. Assim sendo, os espaços altamente repressivos e regulados da instituição são propensos à ruptura, com qualquer comprometimento da identidade, geralmente demandando esforços para recuperá-la. (PHESANT-KELLY, 2013, p. 2)

Desse modo, ao colocar a resistência como uma condição de possibilidade, constitui-se uma definição de espaço abjeto favorável à reconfiguração, como uma espécie de território dotado de fissuras, no qual os imperativos da regulação são colocados em xeque pelos habitantes deste espaço. “Eu afirmo que dentro do filme-instituição, o espaço abjeto é

²² O conceito de vigilância foi desenvolvido pelo autor na década de 70, em sua análise sobre o controle social. De acordo com o autor, tal conceito tem suas manifestações mais claras a partir da Idade Moderna, no século XVIII, estendendo-se até meados do século XX. Dentre os principais objetivos da vigilância, está o controle dos indivíduos, permitindo, sobretudo, a produção de conhecimento sobre os vigiados, condição fundamental para o exercício do poder, nos termos analisados pelo autor.

geralmente um lugar de liberação ou catarse e pode, portanto, ter efeitos positivos” (PHESANT-KELLY, 2013, p. 09).

Embora não se alinhe diretamente a uma análise acerca da linguagem cinematográfica em sua teorização sobre o espaço abjeto no âmbito audiovisual, Phesant-Kelly salienta a importância de aspectos formais na constituição de tais representações. “Além disso, eu sugiro que representações da abjeção podem se manifestar não somente dentro da *mise-en-scène*, mas também através da cinematografia, música, linguagem e uso do texto” (PHESANT-KELLY, 2013, pp. 10-11).

Ainda que as representações do espaço abjeto não sejam pré-condição para composição das estruturas que definem os filmes, o espaço abjeto integra uma das convenções que norteiam as fórmulas que regem a produção de um gênero cinematográfico. Tal como a representação do espaço, em gêneros (*genre*) como *western* aparece para apresentar, visualmente, o lugar deserto numa disputa pelo poder e pretexto para colonização, o espaço abjeto é o território de interação que coloca em risco a integridade física de seus personagens e permite ao espectador entrar em catarse, ao visualizar a ameaça da vida sendo apresentada. Tal como afirma Silva (2011, p. 123), em sua análise sobre a composição do espaço de suspense como “concentrado no aniquilamento total desses mesmos sujeitos envolvidos nos campos destrutivos desses espaços”.

Ao discutir sobre a composição de um gênero no cinema, Ric Altman (2000) irá defini-lo como um conjunto de práticas significativas cuja estruturação pode ser pensada a partir de três aspectos: produção, influenciada por uma fórmula ou esquema básico, estruturas que se identificam com estas fórmulas e reconhecimento da sistematização de normas de gênero pelo público. Estas normas, ou estruturas constituidoras de gênero se inter-relacionam por tema e estrutura compartilhados. Trazendo a influência da semiótica e linguística para análise composicional do gênero, Altman traduzirá a relação entre semântica (significado) e sintaxe (composição) como eixos de construção do gênero cinematográfico.

Ocasionalmente, utilizamos a terminologia genérica porque vários textos compartilham mesmas peças de construção (estes elementos *semânticos* podem ser temas ou tramas em comum, cenas-chave, tipos de personagem, objetos familiares

ou planos e sons reconhecíveis. Em outros casos, reconhecemos a afiliação genérica porque um grupo de textos organiza essas peças de forma similar (vistos através de aspectos *sintáticos* compartilhados como a estrutura da trama, as relações entre personagens, ou a montagem de imagem e som). (ALTMAN, 2000, p. 128)

O processo que Altman (2000) entenderá, em termos linguísticos, como a composição do significado e a programação do gênero, a semiótica do cinema de Yuri Lotman (1978) definirá em termos de relação entre signo convencional (socialmente construída) e icônico (expressiva).

São convencionais os signos em que a relação entre expressão e o conteúdo não é motivada intrinsecamente. Assim, é uma convenção para nós que a luz verde significa permissão de circular, e a luz vermelha, interdição (...). O signo figurativo, ou icônico, supõe para o significado uma expressão única, uma expressão que lhe é por natureza própria. O desenho é o exemplo mais corrente de signo figurativo. (LOTMAN, 1978, p. 15)

No entanto, ainda que os processos de significação cumpram uma importante etapa no processo de apreensão do conteúdo fílmico, a tarefa da semiótica, como campo de conhecimento, parece um estágio preliminar de um processo ainda mais complexo no campo da linguagem audiovisual, uma vez que elementos relativos ao campo sensório do espectador fogem ao escopo desta análise fílmica, colocando a significação como um dentre outros campos, através dos quais a experiência audiovisual é constituída. Assim, uma articulação entre sentimentos e sensações parece ser de igual importância para um estudo mais abrangente da relação entre obra e público, uma relação que conjugue de forma equivalente o diálogo entre afeto e sentido na constituição da experiência fílmica.

3.2.1 Construção do espaço abjeto em Otto



Frame 1.1

Frame 1.2



Frame 1.3

Frame 1.4

Materiais narrativos – No âmbito narrativo, pode-se observar que o filme de Labruce reconfigura alguns dos códigos institucionalizados que, desde a literatura, tem cristalizado sua construção da personagem zumbi. No que toca à análise acerca da representação do espaço, sobretudo, uma das principais referências literárias a influenciar o fenômeno do apocalipse zumbi²³ é *I'm Legend*, obra publicada em 1954, por Richard Matheson. Enquanto o

²³ O clássico de George A. Romero, *Night of Living Dead*, toma como referência tal obra para construção de seu argumento do filme.

argumento do escritor explora a disseminação de uma pandemia que afeta a população mundial, transformando suas vítimas em vampiros, o filme de Labruce, tal como outras obras responsáveis pela cristalização da personagem-zumbi como alegoria da exclusão social, reflete acerca da experiência gay no contexto de uma sociedade homofóbica.

No que toca à análise das representações do espaço abjeto, o foco de Labruce distancia-se da temática do apocalipse zumbi na terra, eternizado pelo cinema, para concentrar-se numa representação de tais geografias num contexto distinto: se na literatura de Matheson tais geografias são decorrência direta de um fenômeno pandêmico, que serve, sobretudo, à transposição da personagem do zumbi para o âmbito do cinema, na obra de Labruce a representação do espaço traz consigo uma dimensão abjeta não somente em função de seu caráter fronteiro, esquecido e inseguro (*frames* 1.1 e 1.2), mas um território onde existências relacionam-se entre si (*frame* 1.4), no intuito de intercambiar relações de afeto que não coloquem em risco a sua integridade e permitam representá-lo como um outro, cuja posição ocupada no espaço abjeto reflita, sobretudo, sua dimensão desumana.

Quando os zumbis são explicitamente representados como o outro, eles não são ostensivamente um elemento na constituição da cidade. Esta divisão de corpos zumbis da interface corpos-cidades é criada artificialmente em filmes de zumbis para apresentar uma confortável dualidade cartesiana. Temporariamente apresenta zumbis como outros polarizados e permite que eles sejam lidos como representantes de vários outros nas cidades. (MAY, 2010, p. 288)

Desse modo, a composição da trama em torno de existências monstruosas é atualizada no argumento de Labruce, incorporando uma dimensão política sobre a experiência gay no contexto de uma sociedade refratária a padrões afetivos que não estejam em conformidade com as normativas heterossexuais, desencadeando a construção de uma narrativa que reflita a exclusão a partir de uma relação entre tais personagens e o entorno onde estas ações acontecem.

Os filmes de zumbi contemporâneos marcam uma mudança geográfica para grandes áreas urbanas trazendo as massas de zumbis para a cidade e colocando em primeiro plano os medos urbanos enquanto contém mensagens implícitas sobre diferença social e alteridade. (MAY, 2010, p. 285)

Assim, fica claro perceber de que modo a ligação entre corpo e espaço constituem uma narrativa sobre a exclusão na obra de Labruce. Embora tal consideração não seja inédita no catálogo de filmografias protagonizadas por zumbis, cujo diálogo de corpo e espaço constitui o mote de uma experiência de criação destinada a refletir a composição de existências monstruosas, é legítimo considerar que a articulação proposta por Labruce tende a enfatizar a própria experiência gay como tema de sua obra, bem como suas implicações na construção de um espaço imaginado, onde tais representações da diferença estabelecem seu trânsito e promovem seus engajamentos afetivos.

Materiais visuais – Analisando mais detidamente as dimensões cromáticas e composicionais, observa-se nos quatro *frames* iniciais (1.1, 2.1, 3.1 e 4.1) uma topografia deserta, conforme se pode perceber pela organização dos elementos que constituem a cena: ocupando posições aleatórias, montes de entulho, carcaças de máquinas, galpão aberto e peças de brinquedos de um parque de diversão, compõem um ambiente que dá sinais de esquecimento.

Nesse espaço, o personagem protagonista é focado primeiramente na posição superior do *frame* 1.1, onde é visto de costas, enquanto os dois outros personagens aparecem distantes, no fundo. No *frame* 2.1, por sua vez, a posição inverte-se, com os dois personagens de costas, ocupando um maior espaço no plano, enquanto o protagonista é visualizado de frente, no fundo. No *frame* 3.1, os dois personagens zumbis reaparecem focados em posição frontal, finalizando a sequência no *frame* 4.1, na qual os três personagens encontram-se juntos.

Em se tratando dos aspectos fotográficos, nos *frames* selecionados, a câmera está posicionada num ângulo normal. A escala visual, por sua vez, ocupa, respectivamente, os seguintes tipos de planos: plano geral, plano de conjunto e plano americano. Aqui, o ordenamento dos códigos de escala de planos cumpre a função de, gradualmente, aproximar o olhar do espectador do personagem: primeiro, apresenta o ambiente; em seguida, diminui suas proporções espaciais, até, finalmente, centralizar-se na ação dos personagens. Desse modo, tem-se um efeito de afunilamento que se encerra na ênfase de

uma ação considerada importante para o desenvolvimento da cena, que utiliza a fusão de agentes do mal, penumbra e mistério como seus principais elementos constituintes, de modo a produzir sentimentos como medo e a sensação de choque, tão peculiares ao gênero de horror.

Nos seus mais característicos e extremos momentos, estes efeitos e estas experiências emocionais podem revelar-se quase insuportáveis e levar a diversas manifestações radicais: fugir com o olhar, sentir náuseas, gritar estridentemente, suar compulsivamente ou mesmo abandonar a sala de cinema são algumas das reações possíveis. (NOGUEIRA, 2010, p. 36)

No que toca a aspectos como contraste, tonalidade e brilho, os *frames* apontam uma coerência com o próprio ambiente e horário em que a cena é gravada: à noite, em um local deserto e sem iluminação, os *frames* vão conferindo mais nitidez aos personagens e objetos imersos no plano (a partir do *frame* 2.1), à medida que os mesmos se aproximam da objetiva: aos poucos seus contornos vão oferecendo mais informações visuais, como o tipo de roupa que vestem, expressões faciais, ornamentos usados pelos personagens, bem como sua visibilidade no enquadramento escolhido. O uso dos tons azuis e negros é predominante, deixando outras tonalidades menos expressivas, que compõem uma topografia marcada por uma atmosfera que visa traduzir, a partir da articulação dessas informações e dos efeitos oriundos dessa organização visual, os contornos de um espaço abjeto onde as marcas enunciativas e associações com códigos de gênero traduzem tal espaço como uma espécie de fronteira: um lugar à parte, que transmite um sentimento de medo ao espectador.

A cor é um elemento fundamental que formata a percepção dos objetos e desempenha quase a mesma função que a luz na televisão e no filme. Ao contrário da era dos filmes preto-e-branco, os cineastas gravam em cores, tendendo a usar combinações de cores para influenciar o humor da audiência. (FU, 2016, pp. 30-31)

Por se tratar de uma cena que se passa em um ambiente escuro, sem uso de luz natural, a graduação do contraste segue uma ordem progressiva, cujo foco consiste em iluminar mais enfaticamente o último plano (4.1), oferecendo uma oposição entre os personagens focados pela luz e o ambiente escuro em que estão localizados. Tal efeito é usado reiteradamente nas narrativas de suspense e horror para demarcar o posicionamento dos personagens num ambiente que traduza ameaça à vida e produza no

espectador uma sensação de angústia, proveniente da relação de familiaridade do espectador com os códigos de gênero (*genre*). Assim, determinados sentimentos, sensações e sentidos experimentados pelo espectador durante um filme são fruto de um intercâmbio entre a organização dos elementos da obra – a partir de uma estruturação estável de tais códigos– e a vinculação do espectador com tais usos.

Para garantir que a audiência entenda, por exemplo, qual informação os produtores querem disseminar através de seus filmes, a audiência precisa seguir o raciocínio dos realizadores, ao usar o mesmo livro de códigos para decodificar a mensagem transmitida através da atuação, da sinopse, narrativa, e mesmo aqueles elementos estéticos da mídia usados pelo cineasta, como luz, cor, espaço e tempo. Somente depois que a audiência aprende a linguagem cinematográfica, ela pode apreciar os filmes e compreender as implicações dos diretores retratadas no formato cinematográfico. (FU, 2016, p. 13)

No que toca à distribuição da luz sobre os objetos, percebe-se o uso de iluminação artificial, recorrendo-se a uma iluminação difusa, que, a princípio, amplia a profundidade de campo e, por conseguinte, a posição dos personagens, até se concentrar na exposição da ação protagonizada pelos três personagens (*frame* 4.1). No que diz respeito a aspectos fotográficos de natureza cinematográfica, há predileção pelo uso da câmera estável, sem uso de *zoom*. Outro recurso da fotografia cinematográfica utilizado na cena é o *raccord*, cuja composição, no encadeamento da cena, garante a coerência dos planos, ligando-os espacialmente.

Ao investigar as relações entre filmes de horror e espaço, Jeff May (2013) argumenta que em grande parte das análises dedicadas a filmes de gênero (*genre*) – sobretudo, protagonizados por zumbis – a ênfase no corpo de tais personagens é uma tônica que desconsidera aspectos relativos à construção do espaço em tais narrativas. Tendo como premissa a investigação sobre a produção da diferença, o autor pontua que em produções contemporâneas, o zumbi aparece como personagem responsável pela desconfiguração da estrutura da cidade e de áreas urbanas. Tal desconfiguração se traduz no que o autor definirá como *blank space* (espaço em branco), cuja interrelação entre corporalidade e espaço dismantela a estrutura de uso do ambiente, quando tais topografias são invadidas por essas criaturas.

O espaço em branco é um entre-espaço, um “outro”-espaço, que resulta da destruição das codificações espaciais e ideológicas hegemônicas (público/privadas, etc.), durante o surto zumbi. Como os corpos mudam de vivos para mortos-vivos, as organizações espaciais mudam com o espaço em branco refletindo as mudanças do corpo. (MAY, 2013, p. 286)

Nesse processo de construção do espaço abjeto, a interrelação entre as dimensões estética e política é a chave para acessar os interesses do realizador, cuja preocupação, além de construir uma paisagem marcada pelo abandono é, também, colocar em cena as dinâmicas sociais deste espaço ficcional. Em sua investigação antropológica sobre o espaço e o lugar, Marc Augé (1994) reflete acerca da super modernidade como processo que desencadeia a produção desenfreada de não-lugares, territórios nos quais o processo de construção não é consumado.

O lugar e não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. (AUGÉ, 1994, p. 74)

Se a questão acerca do não-lugar pressupõe, também, a articulação entre identidade, relação e história, a construção do espaço abjeto proposta por Labruce em *Otto* visa refletir sobre o espaço representado como território destinado a reconfiguração das formas de sociabilidade. Sob a penumbra, ocultos por um espaço sem trânsito, nem mobilidade, tal paisagem serve de local para encontros, destinando-se a representar formas de sociabilidade a quem os protocolos hegemônicos não permitiram trazer ao espaço comum da grande cidade, produzindo em suas fronteiras pequenos guetos, onde tais práticas são experienciadas.

Essa ressignificação do espaço abjeto permite-nos compreender a urgência de novos processos de significação do lugar, como o núcleo de novas esferas de sociabilidade delegadas a tais geografias. Tal como os banheiros públicos, saunas e salas de cinema adulto, que servem de locais de encontro destinados ao exercício oculto de sociabilidades, socialmente reprováveis, o espaço abjeto de Labruce é, também, um território fadado a ressignificação: nele, o trânsito de pessoas obedece a um critério comum: engajar-se afetivamente num regime de anonimato, longe dos olhares e das interdições que, eventualmente, tais sociabilidades poderiam desencadear.

O ambiente facilita a necessária modificação nos participantes pela sua acessibilidade e pela visibilidade dos homens certos. Nesses ambientes públicos, além do mais, existe uma espécie de democracia que é endêmica ao sexo impessoal. Homens das mais diversas características raciais, sociais, educacionais e físicas se encontram nesses lugares para uma união sexual. (HUMPHREYS, 1976, p. 151)

Desse modo, podemos compreender como a articulação entre espaço e corpo surge no cinema como uma relação sujeita a interferências determinadas por interesses interditados pelos protocolos de convívio sedimentados nos espaços de trânsito comum. A constituição do espaço abjeto em *Otto* é elaborada com base na releitura dos usos delegados a ambientes, formalizando um pacto entre seus transeuntes, pautado por intercâmbios de experiências eróticas que não apenas refletem sua dimensão socialmente reprovável nos termos de uma ordem heterocentrada, mas também tornam visível – por meio da organização visual do espaço – os modos como a abordagem cinematográfica significa a abjeção, como espaço destinado à marginalização de certas manifestações do desejo.

Materiais sonoros – Nesta categoria, a cena utiliza-se de dois expedientes complementares para construir sua atmosfera: enquanto o som de animais noturnos confunde-se com o som dos passos e grunhidos dos personagens zumbis, ruídos agudos misturam-se a uma trilha sonora destituída de melodia e ritmo, com ênfase apenas no timbre do som da voz. Desse modo, tais recursos consistem em imprimir um ar soturno à cena.

A trilha sonora no filme de horror mapeia o terreno entre esses extremos ao oferecer uma gama de efeitos sonoros que vão do “cru” ao “refinado”, a fim de desafiar a percepção e questionar a realidade. A intenção do horror e do design sonoro neste contexto é renderizar uma paisagem desconhecida, repleta de ansiedade, medo e pavor. A incerteza é a chave para desbloquear o inconsciente e acessar os terrores primitivos. (WHITTINGTON, 2014, p. 170)

Tal apelo a recursos sonoros em filmes que traçam diálogos com o filme de horror garantem a eficácia de um gênero (*genre*) cujo objetivo é fundamentalmente criar uma atmosfera amedrontadora no espectador, não somente por meio da inclusão de monstros e violência gráfica, mas através da

criação de uma atmosfera, que o envolva fisicamente no ambiente representado.

Materiais cênicos – Do ponto de vista da direção, o realizador basicamente serviu-se dos expedientes dramatúrgicos de filmes de gênero (*genre*) para construir uma leitura similar do personagem zumbi, um ser letárgico, com passos pesados e sem cadência, cujo olhar fixo em sua vítima deixa clara as suas intenções predatórias.

Embora acrescente um elemento sexual expressivo à sua abordagem, a figura do zumbi em *Otto* toma como influência a caracterização de tais seres, eternizada em clássicos do horror, sobretudo as produções de Georges A. Romero, em que “zumbis são um pouco mais do que cadáveres ambulantes, lembretes semifuncionais da morte e da decadência, procurando literalmente tragar qualquer ser humano vivo restante” (CHARLES HEART, 2014, p. 335).

Somado a esses marcadores dramatúrgicos, está a presença dos figurinos dos personagens, que lhes imprimem uma aparência de descuido, com roupas rasgadas e sujas.

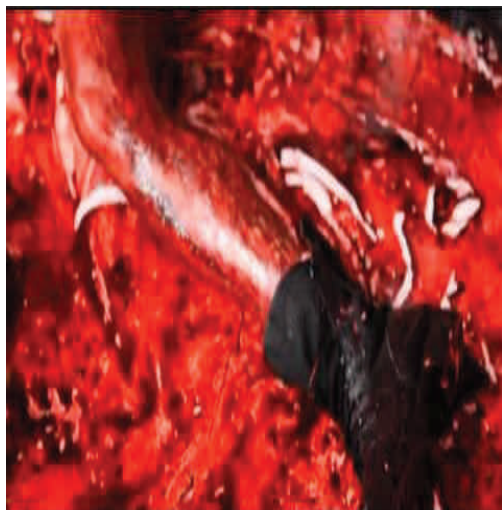
3.2.2 Construção do espaço abjeto em *L.A. Zombie*



Frame 2.1



Frame 2.2



Frame 2.3



Frame 2.4

Materiais narrativos – Na análise dos materiais que constituem a representação do espaço abjeto em *L.A. Zombie*, há de se considerar que a seleção dos *frames* sinaliza o enquadramento como efeito de uma transposição do corpo em paisagem, delineando aqui um momento de suspensão narrativa, a fim de oferecer ao espectador uma representação que apele mais propriamente aos sentidos do que a critérios de foro narrativo. Tal expediente, comum naquilo que autores como Baltar (2012) definirão como excesso, tem como objetivo não somente aproximar o espectador da cena representada, através de closes e planos que explicitem sua vulnerabilidade, mas produzir efeitos sensório-afetivos por meio de uma máxima visibilidade

dos elementos presentes na cena enquadrada, recurso comum a narrativas pornográficas e filmes de horror, cuja relação entre leitor e obra consiste em produzir afetação através da descrição detalhada do ato sexual e da representação gráfica da violência física, estratégias que visam envolver o espectador a partir de estratégias de representação e expressão.

Nessa direção, funciona, por exemplo, a ideia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances, estivesse direcionada para uma mesma função: ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. A expressão visual está, assim, a serviço de uma obviedade estratégica que toma o corpo de maneira exuberante e espetacular e no imperativo de “mostrar” e dizer tudo ao longo da narrativa, estabelecendo uma estratégica relação com a obviedade. (BALTAR, 2012, p. 129)

Dessa forma, o apelo à expressividade da representação dos corpos nus, banhados em sangue (*frame* 2.2), sua feição de dor (*frame* 2.1) e decupados por enquadramentos que detalham a parcialidade de seus membros (*frames* 2.3 e 2.4), operam como uma espécie de estratégia de suspensão narrativa, uma vez que a condução do enredo é rearticulada para fins de expressão dos corpos detalhadamente representados em cena, partilhando, assim, a forte influência de narrativas pornográficas, cujo caráter descritivo dos atos representados constitui o elo de mediação que permite “tornar cada pessoa intercambiável com outra e todas as pessoas intercambiáveis com coisas” (SONTAG, 1987, p. 58).

Assim, se na análise de *Otto* a construção do espaço visa refletir os processos de exclusão a que determinadas existências estão submetidos, em *L.A. Zombie* tais corpos e práticas transmutam-se na própria paisagem, ocupando o quadro, excluindo os elementos do seu entorno, bloqueando temporariamente a narrativa e oferecendo-se ao espectador como espaço abjeto.

Materiais visuais – Na seleção dos *frames* da cena, observa-se uma ênfase na representação dos corpos dos personagens. Aqui, tais corpos e partes de seus membros ocupam a totalidade do quadro. O principal aspecto a ser considerado na análise dos *frames* diz respeito à sua dimensão cromática, cujo recurso à cor vermelha em sua oposição com a cor branca comunica

visualmente a vulnerabilidade do corpo humano. “A sua relação com o sangue derramado faz deste vermelho a representação do crime, da violência e da guerra” (GUIMARÃES, 2004 p. 120). O uso da cor sobre os corpos desnudos e ensanguentados remete às paletas cromáticas de subgêneros do filme de horror, como o *Splatter*, no qual o estímulo visual produz no espectador sentimentos como desconforto, repulsa e aflição.

Do ponto vista da angulação, esses corpos são mostrados em ângulo normal combinados com planos-detelhe, aproximando o espectador da ação representada, um recurso típico dos filmes pornográficos, nos quais a substituição do espaço pela ênfase no objeto converte o próprio corpo em paisagem. Assim, o corpo ocupa a integridade da câmera, de modo a tomar lugar do espaço cênico e se traduzir no assunto principal da organização dos planos. *Closes* articulam-se como detalhamentos que o potencializam como espaço do filme, formulando o que Deleuze (2005) definiria como um cinema do corpo, uma narrativa centralizada na exploração de uma fisicalidade da obra a partir de seu âmbito formal.

Essa organização dos planos não somente coloca em suspensão o fluxo narrativo, mas, sobretudo, traduz o espaço da cena na própria materialidade do corpo detalhado pelos planos, algo que o autor traduzirá em termos de uma construção do espaço como um elemento da cena que se liga ao corpo, tal como a articulação dos planos-detelhe (*frame* 2.3) que traduzem o espaço abjeto a partir dos *closes* de corpos de cadáveres ensanguentados.

A fonte de luz, por sua vez, é artificial. Na análise de aspectos fotográficos mais especificamente cinematográficos, há uma predileção pelo uso do *steadicam*²⁴, que visa conferir à cena um caráter documental, fruto de uma experiência audiovisual, na qual a instabilidade da imagem dá mais realismo ao que está sendo representado.

Em *L.A. Zombie*, a concepção de espaço abjeto traz consigo a representação do corpo como paisagem. Neste caso, o corpo como centro da ação narrativa. Na análise dos planos, a exploração das tensões entre prazer e

²⁴ Equipamento inventado em 1975 por Garret Brown, que consiste em acoplar a câmera no corpo de seu operador com o auxílio de um colete. Foi fortemente popularizado pelo telejornalismo e pelo gênero documental.

destruição física (*frame* 2.4), própria dos filmes de terror, ressurge num gênero pornográfico como espaço de reinvenção do prazer visual.

Na cena escolhida para apresentação nos *frames*, o corpo ocupa a integridade da câmera, de modo a tomar lugar do espaço cênico e se traduzir no assunto principal da organização dos planos.

Aqui, a organização do ambiente em que tais corpos estão presentes não deixa dúvidas quanto à ação representada: é o lócus de um crime, cujo alinhamento com a abjeção se dá através da exploração da representação de um espaço, no qual o corpo cadáver (*frame* 2.2) ocupa atenção privilegiada do realizador, que apela aos expedientes de subgêneros do filme de horror para enfatizar a vulnerabilidade física, através da exploração da violência gráfica.

Em se tratando de um filme pornográfico, tais interações entre corpo e espaço, ressemantizados através de efeitos de desidentificação como uso de sangue, mutilações e exposição de vísceras, encontram em ciclos de produções recentes, como *torture porn* e *gorno*, um lócus de adequação mais apropriado aos efeitos que a organização de seus elementos deseja obter para tornar sua mensagem reconhecível.

Articuladas em torno da exposição do corpo como vetor do prazer sexual e da exploração exacerbada da violência física, esse novo ciclo de produções, que tem início nos anos 2000 com filmes como *Saw* (James Wan, 2004), *Hostel* (Eli Roth, 2005), *Captivity* (Roland Joffe, 2007), dentre outros títulos, visam inserir no arco narrativo a estratégia do choque como estratégia sensório-afetiva destinada a produzir reações de nojo no espectador.

O sexo é certamente um elemento em alguns filmes gorno (...), mas a violência é o elemento principal destes filmes, e a reação que ela provoca não se destina à obtenção de um prazer sem complicações. O link com a pornografia pode ser melhor visto na ausência de ênfase narrativa, exceto como um modo de construir a antecipação: ninguém assiste a um filme pornô pela sua estória. (CROMB, 2008, p. 19)

Retomando as considerações apontadas por Linda Williams em sua reflexão sobre os gêneros do corpo, podemos, então, considerar que a organização de planos enfatizando reações físicas como lágrimas, dor e ejaculação, tipificadas pelo *close*, permitem não somente que o espectador se aproxime do objeto representado, mas, no caso de *L.A. Zombie*, compreender

que o próprio corpo substitui o lugar delegado à construção do espaço, enfatizando-o em detrimento do seu entorno (*frame* 2.1).

Materiais sonoros – Para a produção de uma atmosfera mais pesada, utilizam-se tanto os recursos da sonoplastia – os gemidos dos atores, remontando a agonia que precede sua morte – quanto o uso de uma trilha sonora mais lúgubre, que acompanha o movimento da câmera na exposição detalhada dos corpos na cena. Para Mary Ann Doanne, essa articulação entre espaço, corpo e voz – sobretudo se analisarmos gêneros que exploram de forma mais expressiva intercâmbios afetivos, caso do horror e pornografia – cumprem uma função de estabelecer o prazer narcísico do espectador. De acordo com a autora,

No cinema, o envelope sonoro provido pelo espaço do auditório, juntamente com as técnicas empregadas na construção da trilha sonora, funciona para sustentar o prazer narcísico derivado da imagem de uma determinada unidade, coesão e, portanto, de uma identidade fundada na relação fantasmática do espectador com seu próprio corpo. (ANN DOANNE, 1983, p. 470)

Assim, a articulação entre som, corpo e espaço na análise desses *frames* promove no espectador um potencial efeito sensorio-afetivo, que se estabelece quando o corpo do espectador funciona como uma espécie de núcleo com capacidade para sentir a dor do corpo representado, como se ambos os corpos partilhassem consigo um mesmo sistema nervoso.

Embora a consideração da autora não se aplique a gêneros cinematográficos específicos, entendemos que tal relação possa ser considerada de forma efetiva a tal análise, uma vez que a capacidade de reagir a representações de violência gráfica e sexo em produções vinculadas a gêneros como horror e pornografia implicam uma resposta do espectador que se materializa através de reações físicas como dor e prazer, nojo e excitação, etc.

Materiais cênicos – No âmbito do cenário e do figurino, enquanto o primeiro simula um estúdio de gravação de filmes, o segundo aspecto relativo aos figurinos utilizados pelo elenco traz consigo a influência do *leather*, subcultura caracterizada por ornamentos e roupas fabricadas em couro,

fortemente ligadas à cultura gay e cooptada como categoria vinculada à pornografia BDSM.

Por se tratar de um filme com forte carga erótica, o apelo à estética física dos atores demanda do realizador a escolha de um elenco oriundo das produtoras de filmes pornográficos, cujos corpos, nesse caso, não se destinam a performar números sexuais.

Situados num contexto de degradação física, a intenção de promover uma relação de prazer por meio da exposição das práticas sexuais dá lugar uma proposta mais desconstrucionista, que visa romper o paradigma de prazer sexual institucionalizado pela indústria pornográfica *mainstream*, apelando a expedientes de violência gráfica desses mesmos corpos, e do uso de sangue, como elemento cenográfico fundamental para a produção do estranhamento na experiência do espectador.

A alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo. (MULVEY, 1983, p. 440)

O recurso ao estranhamento é, inclusive, o norte que orienta toda a produção do filme: inserção de corpos sexualmente desejáveis em situações visualmente desagradáveis, exploração de sexualidades dissidentes, exacerbação do *close* em membros decepados, e outros recursos funcionam para desestabilizar protocolos de prazer visual da pornografia tradicional, estimulando, assim, o espectador a refletir sobre a ordem do desejo instituída pelas narrativas hegemônicas do cinema pornográfico e estabelecer uma relação reflexiva com a obra.

3.3 Monstruosidade, ambivalência e revelação: a construção do personagem abjeto

Autômatos itinerantes, membros sem corpo com vida própria, duplos, animais antropomorfizados, sombras, fantasmas e outros personagens que permeiam o imaginário coletivo são arquitetados como entidades mal assombradas, cercadas por fabulações acerca da sua origem, intenções macabras e desejo de vingança. Nas ficções, aparecem comumente durante a noite, perturbando o sono das crianças, nos pesadelos dos adultos e nas reminiscências distorcidas por traumas pessoais. Seres destituídos de humanidade, laceram corpos, perseguem vidas e roubam a tranquilidade de suas vítimas. Podem estar escondidos em grandes mansões. Às vezes, em ruas mal iluminadas. Habitam paisagens exóticas, e, eventualmente, instalam-se no interior de corpos humanos, como mensageiros do mal. Tais personagens são monstruosos, mas, sobretudo, familiares.

Em sua investigação acerca destes fenômenos culturais, Sigmund Freud (2010) distancia-se dos pressupostos da análise clínica para abordar tal experiência no âmbito da estética, num ensaio dedicado a explorar a gramática do estranhamento proveniente dos encontros do ser humano com as sensações de horror, repulsa e medo, materializadas por tais representações, aqui definidas pela designação *unheimlich*, algo simultaneamente estranho e familiar.

No ensaio dedicado ao tema, Freud tentou localizar as origens do termo pesquisando seus desdobramentos semânticos em outras línguas para, em seguida, concentrar-se mais detidamente no estudo do estranhamento. Situa casos da experiência clínica, mas enfatiza na dimensão estética (a qualidade do sentir) numa reflexão cujo objetivo visa conferir autonomia ao seu objeto. Mais do que buscar as particularidades de quem experimenta a sensação deste encontro com tal fenômeno, o autor deseja investigar a essência do sentido, a sua constituição.

É raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas, mesmo quando a estética não é limitada à teoria do belo, mas definida como teoria das qualidades de nosso sentir. Ele trabalha em outras camadas da vida psíquica, e pouco lida com as emoções atenuadas, inibidas quanto à meta, dependentes de muitos fatores concomitantes, que geralmente constituem o material da estética. Pode ocorrer, no entanto, que ele venha a

interessar-se por um âmbito particular da estética, e então este será, provavelmente, um âmbito marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria. (FREUD, 2010, p. 329)

Na sua tarefa em torno deste objeto, a consulta a dicionários, estudos de caso e, principalmente, personagens da literatura fantástica e de horror, mostra uma complexa rede de influências que afirmam a dificuldade de apreensão de um conceito, cuja própria nomeação já se coloca como desafio. *Unheimlich*, aqui traduzido como “O inquietante”²⁶. ““O inquietante” é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2010, p. 329).

Para Freud (2010), o *Unheimlich* designa uma espécie de retorno aos aspectos da infância e da formação do sujeito que acompanham as neuroses, e cuja marca da permanência define sua relação presentificada com aquele que o experiencia. Supõe um conteúdo reprimido, um domínio familiar aos sujeitos, que retorna sem aviso prévio. Mesmo envolvido por uma aura fantástica, o inquietante não supõe um domínio da experiência destituído da realidade. Antes de tudo, corresponde a um episódio de encontro inesperado, que coloca em evidência a certeza de algo do qual não se está plenamente convicto, ou, como argumenta Freud,

Que o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante. (FREUD, 2010, p. 364)

A polaridade entre conteúdo reprimido e superado, presente na discussão de Freud, alcança outra dimensão, quando o espectro da fantasia é colocado em evidência. Desse modo, o autor delimita dois efeitos distintos para um mesmo processo: a construção de um universo pautado numa ordem fantástica, onde seres que não pertencem ao mundo real permitem uma anulação do efeito inquietante, ou a busca de tais efeitos mediante o

²⁶ Partiremos da tradução do termo realizada por Paulo César de Souza, sob encomenda da editora Companhia das Letras, cuja tradução mais recente do ensaio de Sigmund Freud, presente no volume 14 de suas Obras Completas, foi publicado em 2010.

movimento nos campos da realidade comum, permitindo-nos reagir a sua criação de forma similar à qual reagiríamos, caso ocorressem na esfera da vida real.

Desse modo, a ficção articula possibilidades de sensação inquietante que não tem origem na reabilitação de conteúdos reprimidos, mas que, eventualmente, podem confundir-se com eles, a fim de produzir a sensação de angústia, medo e repulsa própria desta experiência de retorno.

Diante do vivenciado, nos comportamos, em geral, de maneira uniformemente passiva, sucumbindo à influência do que sucede. Mas em relação ao escritor somos particularmente maleáveis; por meio do estado de ânimo em que nos coloca, das expectativas que em nós suscita, ele pode desviar nossos processos afetivos de uma direção e orientá-los para outra, e pode frequentemente obter, do mesmo material, efeitos bem diversos. (FREUD, 2010, p. 374)

Tal como nos personagens das fábulas, romances e épicos fantásticos, citados por Freud para ilustrar os outros territórios de manifestação do inquietante, a linguagem cinematográfica empenha-se na elaboração de uma espécie de pacto tácito com o espectador, que desencadeia, por meio da exploração das sensações de medo, dor e nojo, uma investigação sobre as manifestações ficcionais do inquietante. Seja explorando a sensação de angústia dos *thrillers*, da violência gráfica nos filmes de horror, ou da sensação de desconforto provocada por monstros que habitam os territórios dos filmes de ficção científica, esse universo marcado pelo fantástico exige do espectador uma espécie de pacto para que o efeito inquietante possa ser sentido quando se assiste a um filme.

No entanto, ainda que os pressupostos freudianos não tenham dado conta de aspectos relativos à sua articulação com o universo do real, tais produções partilham entre si um domínio de influências que traçam de modos distintos um diálogo entre fantasia e realidade, permitindo-nos visualizar de que modo tais interações acontecem, seus contextos históricos e objetivos diluídos no interior de cada obra. Partindo desta relação, iremos analisar a construção da categoria monstrosidade no cinema.

Em suas sete teses sobre a monstrosidade, Jeffrey Jerome Cohen (2000) disserta sobre a figura do monstro, elencando exclusão, ambivalência, diferença, fronteira, e atração como alguns de seus elementos constituintes.

Para o autor, o monstro é, acima de tudo, uma estratégia de interpretação, cuja corporificação expõe um momento de crise na ordem de classificação e assimilação cultural. Situado no pólo exterior da zona de inteligibilidade, o monstro traduz a diferença em termos diversos para anunciar-se como uma espécie de suplemento, designação que dinamita a ideia de oposição e polaridade.

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além – de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. (COHEN, 2000, p. 32)

Sendo o monstro uma construção cultural, que reflete um estado de crise nas categorias de assimilação, tendo como efeito a materialização da diferença, então é necessário pontuar que seu complexo processo de composição, que atravessa séculos e séculos perpetuando sua existência e redefinindo sua morfologia, situa-se precisamente no âmbito da alegoria, uma vez que suas manifestações culturais apresentam-se de modo figurado.

O monstro, portanto, corresponde à representação simbólica do contexto sociocultural em que foi gestado (COHEN, 2000). Perambulando ao longo dos séculos nas passagens do pentateuco, nos romances góticos, nas pinturas do século XV e nas fábulas infantis, esse personagem figura como mensageiro que anuncia a falência da cultura, em sua insistente tarefa de sistematizar os objetos do mundo em categorias familiares e identidades estanques. É na sua natureza fluida e inassimilável que o monstro foge aos regimes de inclusão para diluir-se nas sombras e renascer como temível ameaça.

O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez. (COHEN, 2000, p. 27)

Tal como em outras manifestações da arte, o monstro transita entre as geografias do cinema, seduzindo virgens, assombrando sonhos e

desmembrando corpos com infinita sede por sangue. Nos laboratórios, em casas assombradas e nas esquinas mal iluminadas, sua incansável tarefa de perseguir vítimas inocentes se atualiza a cada novo alarde em torno do “filme mais assustador de todos os tempos”, sistematizando uma espécie de pedagogia afetiva que expõe o espectador a um pacto tácito, compassado por cada *jump scare*²⁷ exibido nas telas do cinema.

Autores como Robin Wood (1979) têm vinculado tais representações monstruosas da história do cinema a ciclos estéticos, que reformulam suas representações nas imagens móveis de acordo com dados contextos históricos. Tomando como referência as construções em torno do corpo feminino monstruoso, personagens zumbis, assassinos mascarados e outros personagens que integram o grande elenco de monstros do cinema, o autor tenta explicitar que cada uma dessas construções traz consigo a influência de um contexto específico na sua construção.

Em sua análise sobre o cinema de horror, o autor argumenta que a confluência de campos de estudo como o marxismo e a psicanálise freudiana sinalizaria roteiros para uma análise sobre o gênero cinematográfico, uma vez que estabeleceriam um *link* entre revolução social e sexual, ao problematizarem questões atinentes à consciência da ideologia dominante e uma investigação mais atenta acerca dos meios através dos quais tal ideologia institucionaliza o discurso sobre a família nuclear patriarcal.

A batalha pró-liberação, a batalha contra a opressão (seja, econômica, legal ou ideológica), ganha enorme relevância através da inclusão do termo “patriarcal”, já que o patriarcado precede e excede em muito o que nós chamamos de capitalismo. É aqui, por meio da teoria psicanalítica, que o feminismo e a liberação gay unem forças com o marxismo em seu progresso rumo a um objetivo comum, a derrubada da ideologia capitalista patriarcal e as estruturas e instituições que a sustentam e são sustentadas por ele. (WOOD, 1979, p. 7)

Desse modo, ao sugerir uma aproximação entre teoria e práticas cotidianas, o autor definiria um modelo teórico que fosse capaz de investigar de que modo o fardo da repressão não apenas se refletiria no recrudescimento da ansiedade, neuroses, ganância e na esfera do trabalho, mas também na

²⁷ Recurso que precede os momentos de clímax em thrillers e filmes de horror que consiste em causar espanto no espectador durante a condução da narrativa.

construção de produtos culturais, sobretudo o filme de horror. Ao enfatizar coexistência da repressão básica (processo universal necessário ao desenvolvimento do sujeito) e da repressão excedente (na qual a cultura predetermina desde os primeiros anos os papéis sociais), Wood sugere que a psicanálise mostra que o principal desafio da contemporaneidade já não reside na atualização do estresse na vida psíquica, mas na própria estrutura capitalista, patriarcal e monogâmica que, desde o princípio, tem agido no sentido de regulamentar o desejo e determinar papéis sociais aos sujeitos, fato que nos permitirá pensar na luta por liberação não mais como utopia, mas uma necessidade.

Ao lançar luz sobre a investigação psicanalítica da ideologia, a categoria do outro entra em cena na sua investigação do cinema, cuja construção de representações da mulher, da cultura, do proletariado, grupos étnicos, ideologias alternativas, normas sexuais desviantes e da infância, surgem no filme de terror como uma alegoria do retorno do reprimido materializado na figura do monstro, um ser destinado a desestabilizar a ordem sedimentada pelas instituições e discursos vigentes. Wood enumera uma variedade de representações monstruosas, catalogando tipos que debatem questões que vão da opressão da sexualidade da mulher como receptáculo da monstruosidade, da representação dos tradicionais filmes *sci-fi* retratando invasões, como alegoria das representações políticas alternativas, da homossexualidade reprimida em clássicos do terror alemão, aos filmes sobre possessão diabólica, nos quais a sexualidade infantil e a construção visual dos grupos étnicos surgem como alegorias políticas.

Embora sua discussão venha dar conta de uma ampla gama de ciclos representacionais do cinema, Wood (1979) tenta delimitar cinco proposições que situem o leitor na sua discussão sobre o filme de horror: a contradição entre sua alta popularidade e baixa valorização; a fusão de uma estrutura ideológica compartilhada, que permite ao espectador e realizador vivenciarem através da sala escura de cinema e da produção fílmica seus desejos reprimidos; o comprometimento de realizadores e artistas surrealistas na valorização do gênero e na sua investigação sobre o inconsciente; e sua fórmula padronizada na qual a concepção de normalidade (conformidade com

as normas sociais) é ameaçada por um ser que aniquila casais monogâmicos, família, igreja, polícia e forças armadas.

Seguindo estas proposições, o autor afirma que a construção do monstro é realizada com base na suplementação de uma energia sexual reprimida, cujo retorno à sociedade repressiva será inevitável. Em resumo: a teoria freudiana da repressão dialoga com o cinema para conferir uma categorização política do filme de horror.

Na verdade, eu tenho colocado as fundações, pedra por pedra, para uma teoria do filme americano de terror que (sem ser exaustiva) deveria nos fornecer meios de abordar os filmes com seriedade e responsabilidade. Poderíamos, penso eu, abordar qualquer um dos gêneros do mesmo ponto de partida; mas é o filme de terror que responde da maneira mais clara e direta, porque para ele é central a dramatização real do conceito dual o reprimido /o outro, expresso na figura do monstro. (WOOD, 1979, p. 10)

Ainda que o caráter flutuante e ambíguo de tais produções vinculadas ao filme de horror não possam responder de forma integral aos pressupostos assinalados por Wood (1979) quanto à dimensão política deste gênero em termos de uma ruptura com os protocolos de repressão presentes em cada filme (conforme podemos visualizar numa breve observação acerca dos filmes *slasher* produzidos no período da década de 80 até as produções mais recentes, conhecidas sob a alcunha de *torture porn*, cuja retomada do conservadorismo se reflete numa moralização de enredo na qual as vítimas do monstro são personagens que fogem aos padrões da sociedade repressora), a potência do filme de horror como crítica social e de suas monstruosidades como alegoria política ainda permeiam produções contemporâneas, revelando-nos a falência de uma estrutura política, cultural e econômica que insiste em dessexualizar o corpo através das retóricas do trabalho, vigilância e da punição.

O filme de horror, assim como outras formas de arte, continua a incorporar as circunstâncias ideológicas do seu contexto. Já faz algum tempo que o gênero avançou as ambições radicais de suas grandes épocas (o cinema de Weimar, Hollywood na década de 30, o renascimento do horror na década de 60), dados os impulsos retrógrados de nossa sociedade desde a década de 1980. Ainda assim, tais impulsos nunca estarão totalmente inativos e continuam a resistir às piores tendências do cinema de montanha-russa da nova corporação hollywoodiana. (SHARRETT, 2014, p. 71)

Assim, a representação monstruosa, fundamentada no hibridismo e ambivalência, é o signo de uma revolução que se anuncia eventualmente no curso dos séculos; da falência da cultura como instância construtora das identidades e reflexo de uma indisposição com as normas de controle em uma sociedade repressora.

3.3.1 A personagem abjeta em Otto



Frame 5.1



Frame 5.2



Frame 5.3



Frame 5.4

Materiais Narrativos – No que tange à estrutura de composição da trama, percebe-se que *Otto* articula-se em torno de uma constante rememoração de episódios, cuja função principal é revelar os motivos que desencadearam a transformação do protagonista em zumbi. Desse modo, há uma polaridade em sua representação que oscila entre os *flashes* (*frames* 5.3 e 5.4) que mostram

parcialmente episódios de seu passado, personagens que dele fizeram parte e sua situação presente (*frames* 5.1 e 5.2).

Assim, fica clara uma polaridade entre sua representação mais humanizada e seu status monstruoso, fato que explica o motivo que desencadeou sua transformação em escória social. Tais expedientes são comuns na literatura ficcional, sobretudo ao nível da construção do personagem duplo, cuja variação de personalidade, estados emocionais, indumentária e performance interferem na sua identidade visual e contribuem para uma polarização de sua representação na economia narrativa. Vale considerar que para efeitos de uma análise da narrativa, o filme utiliza-se de uma estrutura mais simplificada de enredo que, embora faça uso reiterado de *flashes* para estruturar a trama, apresenta uma história com formato mais tradicional ao espectador.

Materiais Visuais – Analisando os *frames* 5.1 e 5.2 desta sequência, podemos observar que o personagem protagonista ocupa uma posição de destaque no quadro. Materializando a figura do zumbi em planos que detalham ações que trazem ao espectador sensações de nojo, o personagem é focado em ângulo normal, com planos respectivamente de conjunto e plano fechado. Ambas as escolhas trazem consigo justificativas específicas: enquanto o primeiro explora a profundidade de campo, a fim de visualizar na composição da cena outro personagem exposto no fundo, o segundo visa assegurar ao espectador uma posição de proximidade diante da ação que está sendo apresentada: ambas as estratégias garantem um envolvimento mais efetivo do espectador, uma vez que investem em ações que visam produzir desconforto ao serem colocadas em cena.

O uso da cor vermelha, fazendo alusão ao sangue e às vísceras expostas potencializam tal sensação de desconforto. Já nos *frames* 5.3 e 5.4, o processo inverte-se: o uso das cores mais claras, um certo brilho esfumado nas imagens e corpos enquadrados em meio primeiro plano não só parecem dar conta de informações visuais sobre o ambiente em que os personagens estão posicionados, mas traduzem uma sensação de rememoração vinda do próprio personagem, reproduzidas em formato de *flashbacks*.

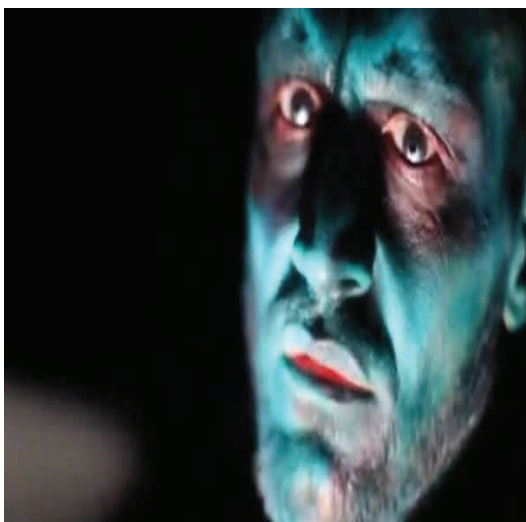
Materiais Sonoros – Com relação ao uso dos sons, os *frames* 5.1 e 5.2 têm como composição a fusão de trilha e efeitos sonoros. No primeiro, uma trilha lúgubre dialoga com efeitos sonoros que simulam o contorcer de ossos do personagem protagonista, ao passo que na segunda cena, outra trilha sonora de mistério se equilibra com efeitos sonoros do personagem mastigando as vísceras do animal. Aqui, ambas as decisões visam conferir à imagem uma dimensão mais tétrica.

Nos *frames* 5.3 e 5.4, a relação novamente se inverte, uma vez que a trilha sonora e efeitos de som imprimem uma atmosfera de leveza e descontração nas ações representadas: um clima mais lúdico que dialoga com o afeto entre os personagens; e que rememora episódios mais alegres vividos pelo protagonista em seus *flashes*.

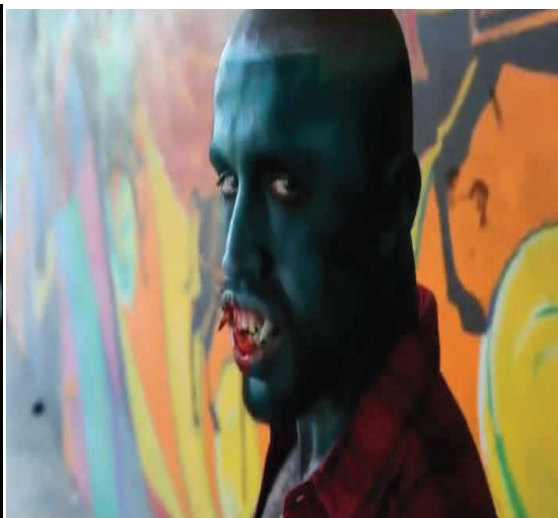
Materiais Cênicos – No que toca ao figurino, percebe-se que a opção do realizador foi pontuar duas versões diametralmente opostas para o protagonista. Enquanto na versão-zumbi (*frames* 5.1 e 5.2), o protagonista traja roupas rasgadas, com aparência suja e transita por cenários que fazem alusão a perigo e mistério, nos *frames* 5.3 e 5.4, os cenários são menos precarizados e sua composição cênica traz a sensação de tranquilidade e diversão, com figurinos limpos e organização de paletas com tonalidades mais agradáveis.

Outra questão atinente à atuação dos personagens está relacionada a representação de duas fases do protagonista: enquanto nos *flashes*, uma versão mais humanizada do personagem é apresentada, enfatizando sua relação com seu companheiro, situações de afeto vividas pelos dois, uma *performance* mais espontânea e ações mais expansivas são apresentadas, ao passo que na fase zumbi, seus comportamentos, sua *performance* e gestualidades são mais limitadas para incorporar um personagem com comportamentos similares ao de um zumbi. Desse modo, pode-se perceber uma organização bipolar do personagem protagonista, cuja aparição em *flashbacks* contraria a construção cenográfica, performática e, sobretudo, psicológica do personagem apresentado.

3.3.2 A personagem abjeta em L.A. Zombie



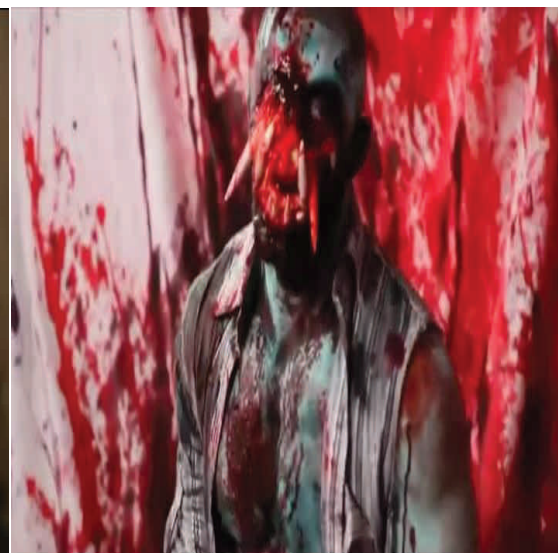
Frame 6.1



Frame 6.2



Frame 6.3



Frame 6.4

Materiais narrativos – Embora conserve um argumento simples, a estruturação da narrativa em *L.A. Zombie* corrobora para a composição de uma narrativa mais complexa que interfere em processos de sua montagem e, sobretudo, na construção da sua personagem, desencadeando uma diversidade de representações visuais do protagonista que rompem com os paradigmas de verossimilhança próprios da composição narrativa tradicional, mas contribuem para legitimação do status da representação monstruosa, marcado pela dimensão ambivalente e metamorfoseada, conforme podemos

confirmar no processo constante de transformação que envolve sua apresentação nos *frames* e na forma como tais representações são apresentadas na narrativa, que não obedece a um critério de linearidade. Assim, cada uma destas representações rompe com a ordem de apresentação dos eventos e confunde a orientação do espectador na compreensão da trama.

Materiais visuais – Nos quatro *frames* escolhidos para análise, o personagem protagonista é enquadrado respectivamente em primeiro e primeiríssimo plano. Com essas escolhas, consegue-se elaborar uma composição de escala que privilegie um detalhamento de informações que são importantes para que o espectador tenha uma maior proximidade, sobretudo no que diz respeito à fisionomia da personagem, seus traços faciais e sua evolução e transformações ocorridas ao longo da trama. Em cada um dos *frames*, percebe-se uma organização distinta de aspectos relativos a cor, contraste e foco. Ora, aparece de perfil com seu rosto parcialmente sombreado (*frame* 6.2), ora aparece envolto em sombras (*frame* 6.1) que potencializam suas informações faciais. Sua composição cromática é também arquitetada de forma distinta, com paletas de fundo multicolorido, e tonalidades mais vermelhas que funcionam, no *frame* 6.4, para produzir sentimentos de horror.

Materiais sonoros – Analisando mais detidamente os aspectos sonoros, o que se percebe em comum a cada cena analisada é a ênfase numa trilha sonora que mistura sensações de mistério e melancolia ao filme. Essa organização visa estabelecer uma espécie de equilíbrio à composição das cenas, não interferindo de forma efetiva em outros aspectos relativos à sua montagem. Por se tratar de um filme em que os diálogos quase não existem, o investimento na trilha sonora confere ao filme uma espécie de linearidade, sobretudo para estabilizar na produção a sucessão de cortes, elipses e outros hiatos narrativos que constituem boa parte da produção.

Materiais cênicos – Tal como ocorre em Otto, *L.A. Zombie* apresenta o zumbi como alegoria da exclusão social. Desse modo, a representação da personagem monstruosa segue a fórmula da produção anterior, em que o personagem principal flutua entre representação monstruosa e humana,

conferindo à narrativa um aspecto enigmático, já que a problematização da origem da personagem não é debatida em termos de uma formulação mais categórica, fato que preserva um alinhamento dessa construção da personagem dentro de um esquema mais psicológico, com a representação monstruosa evoluindo suas transformações ao longo da trama: ora é apresentado com pequenas presas, ou personificado como um morador de rua, ora como uma monstruosidade dotada de grandes dentes que substituem sua expressão facial.

Tal caráter progressivamente metamorfoseado alinha-se de modo expressivo à própria natureza da figura monstruosa como um ser inacessível, de personalidade e formas flutuantes, que sempre emerge nas narrativas materializando sua aparência multiforme. Ao contrário do primeiro esquema de atuação formulado pelo realizador, onde personagem-monstro e personagem-humano desempenham atuações distintas, em *L.A. Zombie* há uma unidade dramática que é preservada na interpretação do personagem, que, mesmo em face das constantes mutações durante o filme, permanece utilizando códigos dramáticos comuns a cada momento de evolução da narrativa: mobilidade lenta, semblante melancólico e ausência de organização de enunciados através da fala.

Ao contrário da primeira representação do zumbi analisada, o realizador faz uso de expedientes como maquiagem esverdeada para produzir em seu monstro uma aparência menos humana, no entanto ao longo de algumas cenas percebe-se a artificialidade deste expediente, ao visualizarmos a dissolução da maquiagem no corpo do personagem, enquanto ações – sobretudo os números sexuais – são desempenhadas.

Considerações finais

No percurso escolhido para esta pesquisa investigamos a categoria da abjeção no âmbito audiovisual, enfatizando sua dimensão estética e política no trabalho do realizador Bruce LaBruce. Assim, tivemos como ação preliminar apresentar o abjeto a partir de uma multiplicidade de olhares que, ora se contrastavam, ora se complementavam nessa complexa trama acerca de uma categoria tão pontual para os estudos sobre estética e política contemporâneos. Nesse ínterim, deixamo-nos levar pelo estranho prazer provocado por sua leitura, pelo desejo motivado de acessar suas manifestações e, sobretudo, pela curiosidade provocada por sua natureza transgressora.

Embora a pesquisa sobre a abjeção pudesse seguir caminhos variados, escolhemos explorar sua transposição para o âmbito da linguagem audiovisual, encarando o desafio de estabelecer o diálogo com um universo tão rico em informações quanto o gênero pornográfico, cuja relação com prazeres, desejos e imagens constitui uma forma de educação que molda nossas identidades, permite-nos enxergar o outro e vivenciar o afeto a partir de suas representações. Para a abjeção, entretanto, este desafio mostrou-se ainda mais instigante, uma vez que coloca em cena uma réplica a tais protocolos naturalizados pelas práticas pornográficas, ampliando a nossa imaginação sobre o desejo e ampliando nossa consciência sobre a produção dos prazeres ali produzidos.

Desse modo, concluímos esta pesquisa, percebendo que o abjeto não se indispõe com as narrativas pornográficas: ao contrário, ele as ressignifica e as atualiza. Ao relacioná-lo a produções contemporâneas, aproximando-o de correntes como o pós-pornô, pudemos perceber que suas articulações e expressões emergem num campo de disputa de significados que coloca em questão a própria natureza do prazer que as narrativas comerciais nos ensinaram a sentir; fizeram-nos perceber que com mais clareza que regimes de saber-prazer são instituídos e de que modos nossos corpos, performances e performatividades refletem tais processos de domesticação instaurados pelas narrativas de sexo produzidas pelas imagens móveis.

Com esta pesquisa, não pretendemos encerrar uma reflexão, mas possibilitar a abertura de caminhos que tracem roteiros para a análise das representações sexuais no âmbito do cinema e reflita qual a potência subversiva do abjeto na reorganização da história da sexualidade nas imagens móveis; sobre quais discursos seu potencial transgressor lança luz e qual sua relevância no debate sobre corpo, sexualidade e suas representações no cinema contemporâneo, sobretudo as produções do realizador Bruce LaBruce, cuja mescla de gêneros constitui um trabalho pioneiro no sentido de reabilitar a potência política da pornografia e reaproximá-la do debate estético e político que sua cooptação pelo mercado lhe subtraiu. Na análise de seus trabalhos, pudemos perceber de modo mais efetivo como o debate em torno da abjeção mostra-se relevante na sua obra e de que modo ele é fundamental na construção das representações de suas paisagens, personagens e práticas sexuais, revelando-nos um panorama inovador no campo das experimentações mais recentes do cinema pornográfico.

Chegamos ao fim. Certos de que muitas questões ao longo dessa pesquisa foram solucionadas, porém conscientes de que outras respostas ficarão por serem respondidas em outro momento, e exploradas com mais propriedade em trabalhos futuros, caso de uma associação mais categórica dos trabalhos sobre o pós-pornô a partir de uma metodologia semiótica, de uma maior aproximação entre os estudos de linguagem audiovisual e estudos de gênero, bem como um diálogo mais efetivo entre a teoria da abjeção e estudos de estética do cinema.

Nesse breve percurso, deixamos nossas marcas, um pequeno legado que, eventualmente, poderá servir de roteiro a outras pesquisas acerca do abjeto, de outras dúvidas que fatalmente virão, e de outros caminhos que serão traçados ao longo desta experiência prazerosa e incomum que vivenciamos em nosso encontro com a abjeção.

Referências

- ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas-SP: Mercado das Letras, 1996.
- ALTMAN, Ric. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.
- Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BATAILLE, Georges. Materialismo. In: *La Conjuration Sacrada: Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- _____, El Dedo Gordo. In: *La Conjuration Sacrada: Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- _____, Informe. In: *La Conjuration Sacrada: Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2003.
- _____, El Lenguaje de Las Flores. In: *La Conjuration Sacrada: Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- _____, The Use of D.A.F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- _____, L'abjection et les formes misérables. In: *Oeuvres complètes, Vol II*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____, *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970-1988, t. I a XII.
- BRIGHT, Susie. El nacimiento de la crítica cinematográfica del porno. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org.). *Porno Feminista: las políticas de producir placer*. Espanha: Editorial Melusina, 2016.

BALTAR, M. . *Evidência invisível? Blow Job, vanguarda, documentário e pornografia*. Revista FAMECOS (Online) , v. 18, p. 469-489, 2011.

_____. *Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão*. Significação-Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, p. 124, 2012.

BALTAR, M. ; BARRETO, N. M. C. . *As pornificações de si em Diário da putaria*. Crítica Cultural, v.9, p. 265-275, 2014.

BOND, A.J. *Bruce Labruce*. Disponível em <http://www.ionmagazine.ca/culture/film/bruce-labruce>. Último acesso: 15/09/2018

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____, *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____, *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARVALHO, Nuno. *Otto; or, Up with Dead People*. Disponível em: <<https://www.dn.pt/artes/cinema/interior/otto-or-up-with-dead-people-1059272.html>> Último acesso: 13/09/2018.

CHARLES HART, Adam. Millennial Fears: Abject Horror in a Transnational Context. In: BENSHOFF, Harry M. (edit.). *A companion to the horror film*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014. pp. 329-344.

COVINO, Deborah Caslav. (2000) *Abject Criticism*. *Genders* 1998-2013 [online]. URL: <http://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2000/07/20/abject-criticism> (acessado em 12 de outubro de 2017).

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 23-60.

CROMB, Brenda. *Gorno: Violence, Shock and Comedy*. Cinephile, British Columbia Vol 4, N. 01, 2008, pp. 18-24.

DELPHY, Christine. *The Invention of French Feminism: An Essential Move*. In: Yale French Studies, No. 87, 1995, p. 190-221.

De LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DÍAZ BENÍTEZ, María Elvira. *O espetáculo da humilhação, fissuras e limites da sexualidade*. *Mana* (UFRJ. Impresso), v. 21, pp. 65-90, 2015.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema: uma antologia*. Rio de Janeiro, Graal/ Embrafilme, 1983.

DODSON, Betty. Porn Wars: las guerras del porno. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org.). *Porno Feminista: las políticas de produzir placer*. Espanha: Editorial Melusina, 2016.

FREUD, Sigmund. Introdução ao Narcisismo. In: *Obras completas*, Vol 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. O Inquietante. In: *Obras Completas*, Vol 14 (Paulo Cesar Soura, Trad. Vol 14) São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Três ensaios sobre a sexualidade. In: *Obras Completas*, Vol. 06. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FU, Xiangyi. *Horror Movie Aesthetics: How color, time, space and sound elicit in an audience*. Dissertação (Mestrado). Northeastern University, Boston, Massachusetts, 2016.

FURTADO, Felipe. *O zumbi interior*. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/lazombie.htm>> Último acesso: 14/09/2018.

GOFFMAN, K.; JOT, D. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOMES, Wilson. *La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico*. Revista Significação (USP). São Paulo, v. 31, n. 21, p.84-105, 2004.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2004.

HARLEY, Nina. *Porno: un medio efectivo para educar y modelar la conducta sexual*. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org.). *Porno Feminista: las políticas de producir placer*. Espanha: Editorial Melusina, 2016.

Humphreys L. *A transação da sala de chá: sexo impessoal em lugares públicos*. In: Riley MW, Nelson e. *A observação sociológica: uma estratégia para um novo conhecimento social*. Rio de Janeiro: Zahar; 1976. p. 148-160.

ISIN, Engin F and Kim Ryegiel. *Abject Spaces: Frontiers, Zones, Camps*. In MASTERS, Cristina; DAUPHINEE, Elizabeth (edits). *Logics of Biopower and the War on Terror*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2007, pp.181-203.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Mexico: FCE: UAM: UNAM, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la Perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavov (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia bizarra como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MATHESON, Richard. *Eu Sou A Lenda*. São Paulo: Aleph, 2015.

MAY, Jeff. *Zombie geographies and the undead city*. Social & Cultural Geography, Vol. 11, No. 3, pp. 285-298, 2004.

MENNINGHAUS, Winfried. *Disgust: the theory and history of a strong sensation*. Albany: Sunny Press, 2003.

MELENDEZ, Franklin. Video Pornography, Visual Pleasure, and the Return of the Sublime. In: WILLIAMS, Linda (Org.). *Porn studies*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

MILANO, Laura. *Usina Posporno: Disidencia sexual, arte e autogestión en la pospornografía*. Buenos Aires: Título, 2014.

MILLER, Jacques-Alain. *Lacan elucidado: palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora/ UFOP, 2012.

MORAES, Marcelo Jacques de. *Georges Bataille e as Formações do Abjeto*. In: Outras Travessias. Revista de Pós Graduação em Literatura (UFSC). Santa Catarina, 2005.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946). In: PESSOA RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema Volume I*. São Paulo: Senac, 2005.

NASIO, Juan-David. *O prazer de ler Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos*. Covilhã: LabCom Books, 2010.

PAASONEN, Susanna. *Labors of love: netporn, Web 2.0 and the meanings of amateurism*. New Media & Society, London, Sage Publications, vol. 12, nº 8, 2010, pp.1297–1312.

PARREIRAS, Carolina. *Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online*. Cadernos Pagu (UNICAMP. Impresso), v. 38, pp. 197-222, 2012.

PATTERSON, Zabet. Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era. In: WILLIAMS, Linda (Org.). *Porn studies*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

PHEASANT-KELLY, Frances. *Abject Spaces in American Cinema: Institutional Settings, Identity and Psychoanalysis in Film*. London, New York: I.B Tauris, 2013.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

REALE, Giovanni. *Introducción a Aristóteles*. Editorial Herder. Barcelona, 1985.

ROYALLE, Candida. Qué hace una chica como tú. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org.). *Porno Feminista: las políticas de produzir prazer*. Espanha: Editorial Melusina, 2016.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SHARRETT, Christopher. The Horror film as Social Allegory (And How it Comes Undone). In: BENSHOFF, Harry M. (edit.). *A companion to the horror film*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014. p.56-72

SILVA, Odair José Moreira da. *O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: *A Vontade Radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 41-76.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TYLER, Imogen. *Against Abjection*. In: *Journal Feminist Theory*, Vol 10, 2009, pp. 77-99.

TUITE, John. *Artist Bruce LaBruce Thinks Gays Should Stop Selling Their Souls to the Corporate Devil*. Disponível em: <https://www.vice.com/en_us/article/wd7ekw/bruce-labruce-doesnt-drink-the-kool-aid-266> Último acesso: 15/09/2018

TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille. *Porno Feminista: las políticas de produzir placer*. Espanha: Editorial Melusina, 2016.

WAUGH, Thomas. Homosociality in the Classical American Stag Film: Off-Screen, On-Screen. In: WILLIAMS, Linda (Org.). *Porn studies*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

WHITTINGTON, William. Horror Sound Design. In: BENSHOFF, Harry M. (edit.). *A companion to the horror film*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014. P.168-185.

WILLIAMS, Linda. *Hardcore: power, pleasure, and the frenzy of visible*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989

_____. *Screening Sex*. Durham and London: Duke University Press, 2008.

WOOD, Robin. An introduction to the American Horror Film. In: WOOD, Robin; Lippe, Richard (eds.). *The American Nightmare: Essays on Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals, 1979.

ZIPLOW, Stephen. *The Film Maker's Guide to Pornography*. New York: Drake, 1977.

